



تأليف: آن موريل

النقد الأدبى المعاصر

مناهج، اتجاهات، قضايا

ترجمة
إبراهيم أولحيان
محمد الزكراوى

1179

المشروع القومى للترجمة

النقد الأدبى المعاصر

مناهج ، اتجاهات ، قضايا

المركز القومى للترجمة
المشروع القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد: ١١٧٩
- النقد الأدبى المعاصر: مناهج، اتجاهات، قضايا
- آن موريل
- إبراهيم أولحيان ومحمد الزكراوى
- الطبعة الأولى ٢٠٠٨

هذه ترجمة كتاب :
La Critique
d' ANNE MAUREL

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo
e.Mail:egyptcouncil@yahoo.com **Tel.:** 27354524 - 27354526 **Fax:** 27354554



النقد الأدبي المعاصر

(مناهج ، اتجاهات ، قضايا)

تأليف : آن موريل

ترجمة : إبراهيم أولحيان ومحمد الزكراوي



٢٠٠٨

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

موريل ، آن
النقد الأدبى المعاصر : مناهج ، اتجاهات ، قضايا /
تأليف : آن موريل ؛ ترجمة : إبراهيم أولحيان ، محمد الزكراوى -
القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠٠٨ .
١٨٨ ص ، ٢٤ سم (المشروع القومى للترجمة)
١ - الأدب العربى - تاريخ ونقد
(أ) أولحيان ، إبراهيم (مترجم)
(ب) الزكراوى - محمد (مترجم مشارك)
(جـ) العنوان ٨١٠,٩

رقم الإيداع ٢٠٠٨/٤٤٣٢
الترقيم الدولى I.S.BN. 977 - 437 - 646 - 3
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .

المحتويات

تمهيد

اختلف فى تعريف النقد الأدبى: هل هو "فن الحكم" على الأعمال الأدبية فقط، أم هو جامع لكل ما يقال فى الأدب من خطابات؟

اشترط إتيامبل – فى مقالة له فى "دائرة المعارف أونيفرساليس" (طبعة ١٩٨٩) عنوانه "النقد" – أن يُكتفى بالتعريف اللغوى الاشتقاقى الذى قدمه فى سنة ١٥٨٠ سكاليجر، من الإنسيين الفرنسيين؛ فأصل لفظة "النقد" يونانى، مشتق من "كريسيس" Kriseis، أى "الفصل" و"التمييز"، ثم صار معناه "الحكم". وهو يرى أن أصل الكلمة هذا يدعو إلى تعريف النقد بأنه "فن الحكم على الأعمال الفكرية"، أو بأنه "الحكم عليها لإبراز محاسنها ومساوئها". وندد إتيامبل بعجز "النقد الجديد" عن الحكم "هنا والآن" على ما فى كتابٍ "صدر هذه السنة" من الصفات الأدبية، ورفض ما استحدث من الخلط بين النقد والشعرية ونظرية الأدب.

والنقد الأدبى اليوم بين موقفين لا يدرى أيهما يعتمد، وهما: الحكم على الأعمال الأدبية اعتماداً على منظومة من القيم، أو التعرف عليها وتفسيرها. ولا يتأتى الحكم إلا بالمعرفة؛ فلذلك رأينا أن كتاباً فى النقد الأدبى عليه أن يحمل لفظ النقد على أوسع معانيه، فأدرجنا فى دراستنا هذه الشعرية ونظرية الأدب على السواء، ثم إن حكم القيمة ليس هو "مسألة خاصة بالأدب" وحده؛ فنسبيته لابد أن يعللها التاريخ وعلم الاجتماع. فلذلك اعتنينا بالنقد المفسِّر، أى نقد الأساتذة، وفق التصنيف الذى أقامه طيبودى فى كتابه "فيسيولوجيا النقد" (الصادر سنة ١٩٣٠)؛ أما نقد الصحفيين الذى عرفه إتيامبل بأنه "يقول فى العمل الأدبى الصادر هذا العام إنه جيد أو ردىء أو قبيح"، فلن نعنى به إلا لماماً.

وللنقد التفسيرى آراء فى الحدث الأدبى مختلفة وأحيانا متناقضة؛ فقد يكون النقد "خارجيًا" إذا عنى بنشأة الأعمال الأدبية وتاقيها، وقد يكون "داخليًا" إذا عنى بوصف شكلها وبنياتها، وقد يختار النقد أن يرى المسألة من منظور الكاتب، أو من منظور العمل الأدبى، أو من منظور القارئ. وفى فصول كتابنا هذا استقصاء لهذه المواقف النقدية جميعًا، مع تبيان ما يختلف فيه بعضها عن البعض الآخر. ولتوضيح ذلك أدرجنا نماذج وأمثلة تحليلية على نصوص راسين، لأن مسرحياته – كما قال بارط – قد "عنى بها كل منزع نقدى يعتد به".

ولن نستقصى هاهنا عرض جميع العصور وجميع النصوص؛ إذ لم يكن غرضنا التأريخ للنقد. ففى هذا الباب تآليف عدة بعضها جيد يمكن الرجوع إليه، منها كتاب روجى فايول المسمى "النقد" (نشره أرمان كولان سنة ١٩٧٨)، عرض فيه حصيلة خمسة قرون من النقد الأدبى بفرنسا، من القرن السادس عشر إلى القرن العشرين، ومنها كتاب جان إيف طاديى، وعنوانه "النقد الأدبى فى القرن العشرين" (نشره بلفون سنة ١٩٨٧)، استقصى فيه المذاهب والأعمال النقدية فى القرن العشرين فى فرنسا وفى العالم.

أما المنظور الذى اعتمدناه هنا فيغلب فيه الأبستمولوجى على التاريخى. لقد كان مرادنا وضع شجرة الأنساب لأهم صيغ المساءلة النقدية، وإبراز ما أخذته كل صيغة منها عن فلسفة الفن وفلسفة اللغة وفلسفة الذات – مما هو معروف منها فى التاريخ – وبيان مداها وقيمتها.

وقبل ذلك، رأينا أنه لابد أولاً من أن نفتتح الكتاب بالسؤال عن جدوى النقد، وعن صلاته بالإبداع الأدبى من جهة، وبالقراءة والقراء من جهة أخرى.

الفصل الأول

وضعية النقد

النقد والأدب

جرت العادة منذ القرن التاسع عشر على المقابلة بين النقد والأدب؛ فهذا سانت بوف قد تخلى عن الإبداع الأدبى، واختار التبحر فى العلم فى سنة ١٨٣٧، بعد إخفاق ديوانه الشعرى "أفكار أغسطس"؛ فكان حال هذا الرجل رمزاً للتناقض بين النقد والأدب، لزعم بعضهم أن الإفراط فى إدراك الظاهرة الأدبية قد يُعجز الكاتب عن الكتابة، وأن النقد متى تطور وتمكن كان تهديداً للأدب؛ فالخطر إذن هو "التضخم النظرى".

وللتخلص من هذه الأقوال الشائعة ينبغى إعادة النظر فى تاريخ العلاقات بين النقد والإبداع الأدبى؛ عندئذ سوف يتبين أن ليس بينهما تنافر بالطبع، ولا بون لا يختصر، بل بينهما علاقات قابلة للاختلاف والتنوع. فقد قام النقد أول ما قام مجالاً خارجاً عن الأدب، وقد كان مهيمناً عليه مدة طويلة، قبل أن يستحوذ عليه الأدب اليوم. فترى الكُتَّاب يتعاطون النقد؛ لأنهم يرون أن النقد - كما قال هنرى ميشونيك - "ليس بمنفصل عن الأدب"، وترى فى الوقت نفسه بعض النقاد - مثل رولان بارط - قد جعلوا من النقد شكلاً من أشكال الأدب.

النقد منفصلاً عن الأدب

"فن الشعر" كتاب ألفه أرسطو حوالى سنة ٣٣٥ قبل الميلاد، وهو شاهد على أول ما كانت عليه حال العلاقات بين النقد والأدب. وفيه نظرية صاغها - بعد تدبرها مدة - فيلسوف ليس هو من أهل الأدب، إلا أنه أرادها مرشدة موجهة لصناعة الكتابة. وقد وصف أرسطو وصفًا عقلانيًا منظمًا إنتاج الماضى كله، ومكَّن الأدب من الوعى بذاته ووسائله وغاياته، معتقداً بذلك أنه مهد السبيل لإنتاج أعمال أدبية بديعة. إذن "فن الشعر" فى آنٍ معًا نظرية فى الأدب اكتشفت موضوعًا جديداً يمكن دراسته، فسمته وعرفته ونظمت بنيته، وموجز لقوانين التأليف الأدبى يمكن أن يجد فيه الكُتَّاب إشارات فنية نافعة فى "الطريقة التى ينبغى أن يكون عليها ترتيب بعض القصص ليكون التأليف جيداً".

لقد كان الأدب فى اليونان فى عصر أرسطو نشاطًا تلقائيًا ضاربًا فى الزمن، لكنه غُفْل، وذلك أن كبريات روائع الأدب اليونانى ألفت بين القرن الثامن والقرن الخامس قبل الميلاد، إلا أن "الفن الذى يحاكى [بواسطة اللغة وحدها] نثرًا أو شعراً [...] ليس له اسم حتى يومنا هذا". فاقترح أرسطو أن يسمى ذلك الفن "شعراً"، مع رفضه أن يطلق "الشعر" على كل كلام منظوم. فلفظ "الشعر" مشتق من كلمة "فواسيس" Poïesis ، ومعناها "الصياغة"؛ فلذلك ينبغى أن تطلق هذه الكلمة على النصوص الشعرية والنثرية التى تصوغ صوراً للأشياء بواسطة الكلمات. والتعريف الذى عرف به هذا الفيلسوف "الشعر" فى القرن الرابع قبل الميلاد ينبئ بالتعريف الذى عرف به فولتير فى القرن الثامن عشر "الأدب"؛ فهو لا يطلق على جميع النصوص المكتوبة، وإنما على تلك التى تتميز باستعمال خاص للغة، وبضرب خاص من العلاقة بالواقع. وقد فرق أرسطو فرقًا واضحًا بين "الشعر" والعلم والتاريخ؛ فأنباذقليس مثلاً طبيعى أكثر منه شاعراً؛ لأن أعماله - وإن كانت منظومة - عرض فى العلوم الطبيعية؛ أما "تواريخ" هيرودوتس، فحتى لو نظمت لظلت أبداً "تاريخًا إخباريًا" انصبت العناية فيه على "الحوادث الجزئية"، وعنى فيه "بما فعله ألقبيادس أو ما جرى له".

فليس الشعر مخالفًا للتاريخ لأنه ينظم اللغة، بل لأنه يروم الكلية؛ فهو لا يمثل رجلاً بعينه وصفاته، بل "هذه الأشياء أو تلك التى يفعلها أو يقولها هذا الرجل أو ذاك على وجه الضرورة"؛ فهو صناعة تأليفية عدتها الكلمات، تقيم علاقات ضرورية بين طباع وأفعال.

لقد ابتدع "فن الشعر" لغة واصفة للأدب، ولتعريفها تعريفًا موضوعيًا وضع أرسطو مفهومين جوهريين صاغهما فى فصول المقدمة، هما: المحاكاة - وتشترك فيها الفنون جميعًا - و"مشابهة الواقع"، وهى عنده مقابل للحقيقة التاريخية. ومادام الأدب نشاطًا منبثقًا من السليقة والسجية، فهو شأن الشعراء وحدهم؛ أما بعد أن أصبح موضوع دراسة، فقد صار من شأن الفلاسفة. وهذا الفصل بين النظرى والعملى لم يمنعهما مع ذلك من أن يلتقيا فى ثنايا كتاب "فن الشعر" نفسه؛ فقد وجَّه أرسطو النظرية صوب الإبداع الشعرى المستقبل، وذلك بأن وصف وصفًا دقيقًا مختلف أنماط محاكاة الواقع باللغة شعرًا ونثرًا.

وقد نقل أرسطو مناهج التصنيف التى أودعها كتابه "السماع الطبيعى"، فطبقها فى دراسة الأدب؛ ففرق فيه بين "أنواع جزئية" أو "أجناس"، هى: الملحمة، والتراچيديا، والمحاكاة الساخرة، والكوميديا. والموضوع المحاكى وصيغة المحاكاة هما المعياران الأساسيان فى تصنيف تلك الأجناس. أما الملحمة والتراچيديا فتحاكيان "أفعالاً شريفة"، إلا أن الملحمة ترويها بواسطة سارد، والتراچيديا تمثلها تمثيلاً مباشرًا. وهذا الفرق عينه قائم بين المحاكاة الساخرة والكوميديا؛ لأنهما - بخلاف الملحمة والتراچيديا - تحاكيان الأفعال الوضيعة. هذا، ولكل جنس "غاية خاصة": فالتراچيديا - وهى التى اعتنى بوصفها من بين الأجناس الأربعة - عليها أن تثير الرحمة والخوف، فتؤدى إلى التطهير من تلك الانفعالات. فالجنس إذن مجموعة من العناصر بعضها تبع للبعض الآخر، وتوجهها جميعًا غاية. واختيار شخصيات التراچيديا (غير مفرطين فى الطيبوبة ولا فى الخبث) وتدرج الفعل (من النعيم إلى الشقاوة) هما "قاعدتا" التراچيديا؛ والظاهر أن اختيارهما أدى إليه اعتبار التأثير المتوخى إحداثه، وهو تطهير المرء من الرحمة والخوف. فالجنس على هذا قالب موضوع سلفًا - له سلطة تقنية ظاهرة -

وضع بين أيدى الكُتَّاب ليساعدهم على صناعة أعمالهم. وقدرة النقد الأرسطى على التحكم فى الإبداع الأدبى سوف تتضح، بعد ذلك بقرون عدة، فى ما استفادته الكلاسيكية الفرنسية من قواعد "التراچيديا البديعة" الموصوفة فى "فن الشعر".

سلطة النقد

ترجم "فن الشعر" الأرسطى ترجمات كثيرة، ووضعت عليه شروح عدة، فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، بعد أن اكتشف المخطوط اليونانى وترجمه إلى اللاتينية فى سنة ١٤٩٨ العالم الإنسى الإيطالى جيورجيو فالا؛ فكان لذلك الكتاب وقع عظيم فى الحياة الأدبية فى القرن السابع عشر، وكان مهيمنًا على النقد وعلى الإبداع سواء بسواء. وجعل "الفقهاء" – وقد عدهم البعض أسلاف نقادنا المحترفين – أحكامه إلزامية؛ فصيروا النصائح التى أسداها أرسطو للكتاب قواعد يجب السير عليها. والشعراء أيضًا أنعموا النظر فى الفوائد المضمنة فى "فن الشعر"، فقرأوه ليردوا على انتقادات الفقهاء، ولأنهم وجدوا فيه عناصر جمالية ومهارات. وقد وضع راسين حواشى وتعليقات كثيرة على هامش نسخة يونانية من "فن الشعر" كانت فى حوزته. والمثال الذى يصبو إليه راسين، وهو تراچيديا "بسيطة" "لا تثقلها مادة كثيرة"، إنما نشأ من طول محاورته لأرسطو، وهو يذكره دائمًا فى مقدمات مسرحياته. وقد استعملوا "فن الشعر" فى القرن السابع عشر ضربين من الاستعمال: لتأليف تراچيديات جارية على منواله، أو لتصنيف مؤلفات فى السجال الأدبى. فهاتان قراءتان اثنتان، إحداهما معيارية إلزامية، والأخرى إبداعية. ولن نهتم هاهنا سوى بالثانية منهما.

فى المقدمة التى وضعها راسين بين يدى مسرحيته "برنيس" فى سنة ١٦٧١، ذكّر بعض النقاد ممن عدم الروية والتدبر بأن "لا ضرورة فى أن يكون فى التراجيديا دماء وأموات، بل يكفى أن يكون الفعل فيها نبيلاً والشخصيات أبطالاً، وأن تكون العواطف جياشة، وأن يخيم على كل شىء فيها هذا الأسى المهيب الذى هو متعة التراچيديا". والتأويل الضيق وحده السبب فى أن تحرفت معانى الاصطلاحات التى استعملها

أرسطو فى وصفه للترتيب الذى يجب أن يسلكه الفعل التراجيدى بالضرورة، ففُهمت "النوائب" و"الشقاوة" بمعنى "الدماء والأموات". أما قواعد "فن الشعر" - وهى نبل الفعل والشخصيات والعاطفة - فتدع الكاتب حرًا فى اختيار أوفق السبل الكفيلة بأن يحدث فى المتفرجين الأثر الخاص بالتراچيديا. ولا ينبغى أن يكون الجنس قيدًا تضيق قواعده على الكُتَّاب قدراتهم الإبداعية، وتفرض عليهم أن يؤلفوا ويعيدوا القصة نفسها أو ما يشبهها إلى ما لا نهاية، بل يجب أن يكون عبارة عن خطاطة يسير على إيقاعها خياله، ونبرة خاصة ينسجم بها الموضوع الجديد مع الشكل المرسوم سلفًا فيجلو توافقاته النغمية ويبسطها. وقد انبثقت تراچيديا "برنيس" أجمعها من إحدى جمل المؤرخ سويتونيوس، تخيرها راسين لأنها تجرى على مثال التراچيديا الذى سبق أن عرّفه أرسطو، وهو قوله:

"كان تيتوس شديد الشغف ببرنيس، بل ظن بعضهم أنه وعدها بأن يعقد عليها، إلا أنه أرسلها إلى رومة، على الرغم منه ومنها، فى أولى أيام ملكه".

لا يخلو الفعل من نبل؛ فمصلحة رومة تدعو إليه، وفيه أيضًا جيشان، "فالعواطف فيه جياشة" بسبب الصراع الشديد بين واجب الإمبراطور وحبه المتبادل، والشخصيات أبطال، فهى تضحى بأنفسها. لم يضيّق الجنس الأدبى على عبقرية الكاتب الخاصة، بل على العكس أسهم هنا - أى فى حالة راسين - فى إماطة اللثام عنها.

ولعل المحاورة المتجددة بين راسين وأرسطو قد أقنعت النقد بأن له دورًا يضطلع به فى الإنتاج الأدبى. وكيفما كان، فنقاد القرن السابع عشر قد ادعوا أن لهم نصيبًا فعالاً فى كتابة روائع الأدب. فقد سعى بوالو مثلاً جهده ليعتقد الناس أن له الفضل فى روائع لافونطين وفولتير وراسين، مع أن كتابه "فن الشعر" لم يصدر إلا فى سنة ١٦٧٤، وكانت الأكاديمية الفرنسية عازمة على نشر كتاب فى فن الشعر وآخر فى البلاغة للغاية نفسها، وهى الإسهام فى إبداع الروائع. ولم ير هذان الكتابان النور، إلا أن ذلك المشروع يدل دلالة واضحة على تشوف النقد المنبثق عن أرسطو إلى الهيمنة على الإبداع الأدبى. وقد اكتشف القرن السابع عشر الديكارتى، الذى يفضل العقل

على الخيال، فى "فن الشعر" مبادئ عقلانية فى التأليف الشعرى؛ فلذلك مجدوا صورة الناقد وأشادوا به؛ لأنه بزعمهم أعلم من الكاتب بالسبيل المؤدية إلى الكمال، لسعة علمه وقوة قدرته على التحليل. فالناقد فى القرن السابع عشر هو مرشــد الكاتب وهاديه؛ هو "هذا الرقيب الجلد الهادى إلى بر الأمان بهدى من العقل ونور العلم"، الذى صوره بوالو فى النشيد الرابع من كتابه "فن الشعر". ولن يسترد "هوى" الشاعر وخياله – وقد رفع رايتهما كرناى فى القرن السابع عشر – مكانتهما إلا بعد ظهور الرومنسية القائمة على "العبقرية"، عندئذٍ انعتق الأدب من الوصاية التى كانت للنقد الأرسطى عليه؛ فأثبت ذاته، وأظهر – مثل قصيدة رامبو "المركب الثمل" التى كتبت فيما بعد – أنه "غير مبالٍ بالنُّوتيِّة أيًا كانوا".

الأدب المتمرد، نشوء النقد الفنى

كان القرن التاسع عشر الرومنسى مقتنعًا بأن "العبقرى يحرز أكثر مما يتعلم" (كما قال هيغو فى "مقدمة كرومويل"؛ فلذلك لم يعد يؤمن بالقواعد ولا بالمثالات. وقد أقرت الرومنسية "حقوق الأصالة [...]، وأحلتها محل نير المعايير" (مدام دى ستال). وجاهرت بحقوق الخيال المبدع، بل رفضت إمكان تحليل عقلانى للإبداع الشعرى. هذا، وقد رفض الرومنسيون، من بلزاك إلى بروست، مفهوم الجنس الأرسطى؛ فكان ذلك الضربة القاضية لنقد كان يظن أنه قادر على إرشاد عمل الكاتب من الخارج. وفى القرن التاسع عشر فقد "فن الشعر" المصداقية والسلطة اللتين اكتسبهما فى القرن السابع عشر، واستطاع المحافظة عليهما بصعوبة طيلة القرن الثامن عشر، على الرغم من أزمة بدأت فى سنة ١٦٨٧، مع "صراع القدامى والمحدثين".

أما كتابة الرواية، هذا الجنس الذى لا تحكمه قواعد ولم يقيده "فن الشعر" بسنن، فقد كانت موضع حرية الكاتب وتوحده بالاستحقاق؛ فقد أكد بلزاك أن "لكل عمل أدبى" "شكلاً" خاصًا به، متميزًا عن مجموع الطرائق والأساليب المشتركة بين أعمال كثيرة، وبها كان يتعرف الجنس فى الشعرية الأرسطية. وجزم فلوبير بأنه "لا توجد وصفة

جاهزة لتأليف الرواية"؛ وردد صداه بروست فى كتابه "خلافًا لسانت بوف" بقوله: "لكل واحد تجربة خاصة فى الإبداع الفنى أو الأدبى". فالعمل الأدبى إذن عكس الجنس ومباين له.

ورواية "مدام بوفارى" مثلاً "إنجاز مدهش"، و"صنيع جليل أصيل"، يتجلى فى "إجادة كتابة التافه"، وفى التوفيق بين "شكل أدبى صميم" "شامخ"، وبين "أحوال وأوضاع مبتذلة وحوارات سوقية". كان فلوبير يريد أن "يكتب الحياة العادية [...] كما تكتب الملحمة"، فأربك تصنيفات الأجناس جميعًا. وعندما لا ينسجم إيقاع الكلام مع الموضوع، ولا الشكل مع المضمون، يتلاشى الوضوح الأدبى كذلك: عندئذ "لا صلة بيننا وبين الغوغاء". وشهد فلوبير أيضًا بأن الكتابة أضحت مغامرة التوحد والبطولة؛ لأن "الأشياء المبتذلة لا تقال – لابتذالها – إلا على مضض"؛ فمعالجة الشكل "مجاهدة"، وهى "القاعدة الأسمى" التى تغنى عما سواها.

ونشر بلزاك فى سنة ١٨٤٠ "رسائل فى الأدب" اعترف فيها لأول مرة لستندال – الذى كان يجهله سانت بوف والنقد المحترف – بأنه روائى كبير، وصرح بودلير فى سنة ١٨٦١ بأن "الشاعر أجود النقاد"، وندد فلوبير فى "مراسلاته" تنديدًا صريحًا بالنقد بوصفه مجالاً مستقلاً منفصلاً عن الأدب. فوضع ثلاثتهم فى القرن التاسع عشر أسس النقد الفنى، واعتبروه شغل الكُتَّاب وحدهم دون غيرهم. قال بلزاك: "الكُتَّاب ذوو علم ومعرفة"؛ فهم وحدهم "النقاد الحقيقيون"؛ لأنهم "أنعموا النظر فى الأدوات والوسائل، واطلعوا على موارد الفن"، وجزم بودلير بأنهم وحدهم القادرون على إدراك "منطق العمل الأدبى" وعلى "إيضاح عمل الفنان وإفهامه"، وأكد فلوبير أن النقد متى كان بهذه الصفة، أى "من منظور المؤلف"؛ فمصيره أن "يحل محل النقد السالف"؛ لأنه اتُّهم عندئذ بالعجز عن بلوغ عمق العمل الأدبى؛ قال: "وددت لو أعلم ما الجامع بين الشعراء فى أعمالهم منذ أن وجدوا وبين أولئك الذين وضعوا لها تحليلات! لو عرف بلوتس أرسطو لسخر منه! وكان كرناى تحت وطأته!".

والتحليل العقلانى لطرائق الفن الشعرى عاجز عن بيان فعل الإبداع، وذلك أن الشعرية، باعتبارها مجموعة من الطرائق الواعية التى تزعم أنها تتحكم من الخارج

فى كتابة العمل الأدبى بوضعه فى شكل معين سلفًا، هى عائق يضيق الخناق على عبقرية الكاتب؛ فلذلك لا يمكن أن تكون الشعرية إلا "مستبطنة فى الوعى"، أى مجانسة للكتابة.

وكتب فلوبير رسالة إلى جورج ساند بتاريخ ٢ فبراير ١٨٦٩ عين فيها برنامج النقد "الفنى" فى "فجره"، وأكد فيها أن هذا النقد وحده "يعنى بالعمل الأدبى فى ذاته" "عناية شديدة". إذن، فى ميدان الإبداع والحكم عليه، لا عبرة منذ اليوم إلا بآراء الكُتَّاب وتأملاتهم. لقد استحوذ الأدب على النقد.

لغة أم لغتان؟

جرى الكُتَّاب الذين كانوا يمارسون النقد فى القرن التاسع عشر على التمييز بين لغة النظرية ولغة الأدب؛ فاختاروا المقدمة، أو المقالة، أو الرسالة، أو البحث، وفضلوها على الرواية والقصيدة، ليدلوا فيها بأقوالهم النقـدية. فهذا فلوبـير كان قد خطر بباله (كما ذكر فى رسالة مؤرخة بيوم ٧ سبتمبر ١٨٥٣ وجهها إلى لويز كولى) أن يؤلف كتابًا فى النقد الأدبى، غرضه فيه "إفراغ [...] ما فى جعبتـ[ـه] من آراء نقدية"، لكن الكتاب لم ير النور، غير أن أعماله الأدبية فيها موضع خاص أبان فيه عن نشاطه النقـدى، وهـو "مراسـلاتـ"ـه. والتفكير النظـرى غير منفصل عن كتابة الروايـات، بل يصاحبها، إلا أن لغته مخالفة للغة الرواية، مع أنه قد يتفق للرواية أحيانًا أن تعرض آراء الروائى النقدية، كما حدث فى "التربية العاطفية" فى صورتها الأولى.

أما فى القرن العشرين، فعلى العكس، ظهر بإزاء الكُتَّاب النقّاد نقّادٌ كتّاب. عندئذ أضحى النقد الأدبى شكلاً جديدًا من أشكال الأدب؛ فقد استحدث رولان بارط صورة الناقد الكاتب، أى "الروائى الموقوف التنفيذ"، والظاهر أنه ابتكر هذه الصورة ليفند بها صورة "الناقد الكاتب الفاشل"، معتمدًا فى ذلك على فكـرة حديثة، هى وحدة الكتابة. فلا توجد على هذا لغتان، لغة نقدية واصفة ولغة العمل الأدبى، بل كتابة واحدة، أى "لغة واحدة [...] تجرى فى الأدب كله". ويرى بارط أن وجود أدب نظرى فى القرن العشرين برهان على وحدة الكتـابة المذكـورة، وذلك أنه إذا صـح أن العـمل الأدبـى هو ذاك الذى

"يغلب عليه أن يقول شروط ميلاده (وهو شأن بروست) أو حتى شروط غيابه (وهو شأن بلانشو)"، فقد بطلت الحدود الفاصلة بين لغة الأدب ولغة النقد. ولئن كان الأدب نقداً، فمن حق النقد أيضًا أن يقول: "أنا أدب". والخطاب النقدى يستعمل المادة عينها التى يستعملها العمل الأدبى الذى يعلق هو عليه، وهى اللغة؛ فهو إذن أدب منذ اللحظة التى ينفك فيها عن إلزام نفسه ألا يكون سوى "كلام سطحى لا عمق له ولا مخرج، مهمته إيقاف ما فى العمل الأدبى من استعارة لا نهائية، حتى يتسنى له أن يتملك حقيقته فى ذلك التوقيف". وقد فرق بارط بين نقد ذى مبتغى علمى - هدفه أن يقول معنى العمل الأدبى - ونقد يفعل ما يفعله العمل الأدبى، أى يجتهد فى "إعادة إنتاج شروط العمل الأدبى الرمزية بلغته الخاصة، وفق إخراج فكرى صحيح"[١]، عوض أن يترجم رموزه أو أن يتأولها. وقد ثار بارط على التقليد القديم الذى كان يحظر على الخطاب النقدى أن يلجأ إلى الاستعارات واللغة المجازية، وجاهر بحق الناقد فى أن "يضيف صوراً جديدة" إلى صور العمل الأدبى الذى يعلق عليه؛ فالكتابة النقدية الجديدة تعرف بما فيها من "صواب وصحة"، أساسهما "الاتحاد أو الانسجام" مع لغة العمل الأدبى. إذن، أصبح استعمال لغة المجاز للحديث عن النص الأدبى السبيل الوحيد "لاحترامه". فرد بارط على النقد التقليدى مثال الأمانة للعمل الأدبى الذى كان هذا النقد يعلل به رفضه للغة المجازية، بدعوى أنها "تشوه" النص موضوع التحليل.

واليوم يتعين على النقد أن ينظر - من بين مسائل عدة - فى مسألة علاقته بالأدب، وليس بمؤكد أنه يمكن أن يقوم بنفسه مجالاً مستقلاً منفصلاً عن الأدب دون أن يتهم بالوثوقية والتعالم؛ وعلى العكس، لعل فى طموح النقد إلى أن يكون هو والأدب شيئًا واحداً، وفى إرادته أن "يعيد النقد إلى الأدب" - وذاك ما كان يبتغيه رولان بارت - مفارقة، هى المحافظة على وجود لغتين، وهو ما سبق التصريح ببطلانه منذ مالرمى، لكن إضفاء خصائص العمل الأدبى على النقد، أليس هو - مثل ما كان فى زمان سانت بوف - إثباتًا لسمو الأدب على النقد مرة أخرى؟

---

(١) MALLARMé, Préface à Un coup de dés jamais n'abolira le hasard.

النقد والقراءة

اصطدم النقد بتمرد الكُتَّاب، فتوجه منذ القرن التاسع عشر نحو القراءة والقراء. وقد أوضح سانت بوف، عندما ذكر أن الناقد "إنما هو رجل يعرف القراءة ويعلمها غيره"، إيضاحًا – لعله لا يخلو من مرارة – هذا التوجه الجديد الذى اتخذه نقد تخلى عن الهيمنة على الإبداع الأدبى، وصار يعرف نفسه – تعريفًا فيه تواضع أكبر، مع أنه لا يخلو من حيوية وقوة – بأنه "مهارة فى القراءة".

وقد عُنى النقد بالقراءة أولاً لإرشادها وهديها إلى معنى النصوص "الحقيقى"؛ فكفت القراءة عندئذ عن أن تكون حوارًا أخويًا فقط بين مؤلف وقارئ، وهو ما كانت عليه على عهد منطين؛ إذ كانت "تدعى" للعمل الأدبى "معانى وأوجهًا أغنى وأغزر"، وأصبحت – كما قال جيرار جنيت – "فضولاً عالمًا يشبه فى آن معًا جهاز التنصت وقاعة التعذيب". ومن الكُتَّاب، مثل بروست ثم جوليان غراك، من اتُّهم النقد العالم المتبحر بتشويه قراءة الأعمال الأدبية؛ فأحلوا محله نقدًا يتتبع "تيار القراءة" (غراك).

الصراع إذن قائم بين نقدين: يؤمن أحدهما بأن للنصوص معنًى موضوعيًا، ويطالب الآخر بالحق فى أن يكون مثل "فعل القراءة" "محابيًا جزئيًا عرضيًا غير منته" (غايطان بيكون فى "استعمال القراءة"). وفى قلب ذلك الصراع مسألة، هى: هل معنى النصوص هو المعنى الذى كان لها عند مؤلفها، أم للعمل الواحد من المعانى على قدر ما له من القراءات والقراء؟ سنسبر غور هذه المسألة فى الفصلين الثانى والسادس من كتابنا هذا.

مهارة القراءة أو المسألة النقدية

بالقراءة يحيا العمل الأدبى؛ فهى ضرورية للأدب، ومن ثم للنقد؛ ولا يمكن أن يقوم خطاب على الأدب دون قراءة الأعمال التى يتكون منها الأدب. والناقد مع ذلك قارئ يحترس من القراءة؛ فدواعى الموضوعية والصدق التى يلتزم بها الناقد فى أغلب

الأوقات تدفعه إلى الاحتراس مما تحدثه القراءة من انصهار بين الكُتَّاب وعقل القارئ، أعنى ذاتية الناقد التى لا مفر منها. والقراءة عند بروست "فعل نفسى أصيل" يطابق بينى وبين النص المقروء. فتمتزج الانطباعات الواردة من الخارج ومن زمان القراءة بصفحات الكتاب، فيتألف منها تركيب من الأحاسيس الأصيلة لست على يقين أننى سأحس بها كما هى عندما أقرأ الكتاب مرة ثانية. ففى القراءة شىء عرضى تضيق به عملية النقد التى تجعل مهمتها أن تسمى معنى نص من النصوص أو عمل من الأعمال الأدبية وتطوره.

وهذا الاحتراس من القراءة هو الذى دفع بغستاف لانصون إلى "التسليم [...] بأن للنصوص معنًى فى ذواتها مستقلاً عن أذهاننا وأحاسيسنا نحن الذين نقرأ". والظاهر أن الأمثل عند لانصون هو انعدام الإحساس؛ لأنه شرط الفعل النقدى: فللوصول إلى معنى العمل الأدبى "الحقيقى"، أى المعنى الذى كان له عند مؤلفه فى وقت إبداعه، وللوقوف عليه بوسائل التقصى التاريخى، على الناقد أن يُمحى، وأن ينسى نفسه، وأن يمحو ما كان له من انطباعات قراءاته.

أما جان ستاروبنسكى – وهو الذى وضع كتابًا هو أقرب إلى "خطاب المنهج" النقدى – فقد رد مسلمة لانصون، وتبنى الطرائق ذات التوجه الموضوعى الجارية فى التاريخ الأدبى، وعرف "العلاقة النقدية" بأنها حضور أمرين اثنين فى ذهن الناقد، هما: الرغبة فى العمل الأدبى – وهو ما أراد لانصون إنكاره – والإدراك الكامل للمسافة التى تفصله عنه.

والرغبة فى العمل الأدبى هى التى تحكم اختيار الناقد لموضوع دراسته؛ فقد "يكلمه" نص أكثر من نص آخر، ويبدو له أدل من نص آخر، ومجمل عمل الناقد يستجيب إلى نداء العمل الأدبى، إلى هذا "المعنى الموعود به" فى القراءة الأولى. وقد اعترف ستاروبنسكى مثلاً بأنه شغف بحرية روسو، وأغوته هذه الحرية التى انتزعها من العالم بالكتابة. وحساسية الناقد ووضعيته التاريخية هما العلة فى أنه يشرع فى حوار متميز خصب مع عمل أدبى دون غيره. فالظاهر إذن أنه لا يوجد "معنى للنصوص فى ذواتها

مستقل عن أذهاننا وأحاسيسنا نحن الذين نقرأ"؛ غير أن قراءة الناقد تتميز عن قراءة عامة القراء من جهة أنها "خبيرة" (ستاروبنسكى) أو "مسلحة" (دبروفسكى). فالناقد يقرأ وهو "مسلح" بمعرفة نصية وتاريخية وسيرية تضمن للنص وجوداً خارجاً عن ذهنه "هو الذى يقرأ"؛ وذلك ما يعطى العمل الأدبى وجوداً موضوعياً. فالذى تتعرف به "مهارة القراءة" عند الناقد هو فى المقام الأول موقف معين من نص العمل الأدبى، لا نسيان الناقد لنفسه كما ظن ذلك لانصون.

والكتاب عند عاشق القراءة موضع أحاسيس ومشاعر؛ فقد يُختار الكتاب لصقولته ورقته، وقد يريد مثل بروست العثور على الطبعة التى قرأ فيها أول مرة عملاً أدبياً، عساه يشعر مرة أخرى بما أحس به فى القراءة الأولى من انطباعات "أصيلة". أما اختيار الناقد لطبعة دون غيرها فمرده إلى دواعٍ أخرى؛ وذلك أنه ينبغى لإخراج نص غيّره الزمن كما كان فى صورته الأولى أن يشتغل الناقد على طبعة قد راجعها المؤلف. فالعناية بالتحقيق التى يتحلّى بها الناقد تنم عن عنايته بإبراز المسافة الفكرية والزمنية التى تفصله عن العمل الأدبى الذى اختار أن يدرسه. فالقراءة النقدية مضنية؛ لأن النص يقاوم ويثبت خصوصيته ووجوده الذاتى.

ثم إن الناقد يقرأ وفى ذاكرته قراءات أخرى: قراءة أعمال المؤلف نفسه، أو أعمال أخرى من العصر عينه، أو من الشكل نفسه؛ فهو يقرأ ما يحيط بالعمل الذى يدرسه. وكما أنه يرجع بالزمن القهقرى بحثًا عن النص الأصلى والمعنى الأصلى، فكذلك يوسع الفضاء المحيط بالعمل بمقارنته بغيره من الأعمال التى يتميز هو عنها، فيكون العمل بذلك مقيداً فى زمان ومكان خارجيين، وموضوعًا فى سياقه الأدبى ـ التاريخى.

والقراءة النقدية أيضاً قراءة "مسلحة"؛ لأنها مبنية على معرفة سابقة، وعلى جمالية أو نظرية فى الأدب؛ فهى تشتغل بمناهج أو بمقاربات للشأن الأدبى معدة سلفًا إن صح التعبير؛ كانت فى القديم هى التاريخ الوضعى، وهى اليوم العلوم الإنسانية: علم الاجتماع والتحليل النفسى واللسانيات.

وتُمكِّن الناقدَ معرفتُه ومناهج التحليل التى يطبقها على النص من إدراك ذلك النص فى ماديته وفى واقعيته الموضوعيتين، وهو ما لا يتسنى للقراء الغارقين أو المنهمكين فى قراءتهم؛ بيد أن المسافة النقدية تكتسب بالتعليم، ولعل إحدى مهام النقد أن يسهم فى تربية القارئ حتى يتجنب ما فى القراءة الساذجة من مساخر وأيضًا من مخاطر.

مهارة القراءة أو تربية القارئ

خص بروست القراءة فى أعماله بصفحات كثيرة لكنها متفاوتة؛ فهو يذكر منفعلاً أمسيات القراءة فى حديقة كمبراى، ويعقبها بصور ساخرة لأشخاص رديئى القراءة، مثل المركيزة دى فيلباريزى التى ترى بلزاك "مفرطًا"، أو القارئ الشغوف بكتاب "فى القراءة" – ذاك "المتأدب" الذى "يعظم الكتب تعظيمًا"، وتكاد القراءة تحل محل حياة الفكر نفسه عنده. ويوجد أيضًا قراء تعساء، مثل دون كيخوتة وإيما بوفارى، فتنتهم قراءة روايات الفروسية أو روايات الغرام، فسلبتهم عقولهم. فالنقد متى "علم كيفية إجادة القراءة" كان له فضل كبير على القراء.

أما المركيزة دى فيلباريزى فلا ترى بلزاك "مفرطًا" إلا لأنها تحكم عليه بمعايير – هى الطبيعة أو الطبيعى – تظنها هى معايير كلية، مع أنها فى الواقع رهينة بخبرتها بالعالم وباللغة، ولابد أنها خبرة جزئية؛ فهى تُقرأ بأحكام مسبقة، وتُحكم وفق المعتقدات السائرة فى عصرها وفى طبقتها. وهذا ما يبين أهمية النقد التاريخى: فعندما يعلم هذا النقد القراء كيف "يتموقعون وهم يموقعون" (سارتر) فإنه يخلصهم ويخلص قراءتهم من ضغوط الأيديولوچيا التى حتمت على قراءتهم تلك أن يكون فيها شطط وتسرع.

وبما أن الشعرية تمكن من التعرف على الأجناس المختلفة ومواضعاتها، وتيسر تمييز طرائق الكتابة والتأليف، والوقوف على أضرب السنن، فإنها تسهم أيضًا فى تربية القراء. فعندما يشرعون فى عملية فك الرموز متنبهين إلى صناعة العمل الأدبى،

فلا خوف عليهم من الوقوع فيما وقع فيه القراء السلبيون، أمثال دون كيخوتة وإيما بوفارى، فيسمعوا أناشيد عرائس البحر فى النص، ويقعوا ضحية فتنتها الخطيرة. وقد وصف بلزاك فى حكاية صغيرة له، عنوانها "ربة الإقليم"، قارئين مجيدين، رجلين يجيدان القراءة لأنهما على علم بالسنن، وهما يقرآن جهراً على مجموعة من السامعين، منبهرين بإنجازهما، نسخة مبتورة من رواية كتبت إبان الإمبراطورية، عنوانها "أولمبيا أو الآثار الرومانية"، ويكملان من عند أنفسهما ما نقص، وكانا قد قرآ آن رادكليف، وهما على علم ببلاغة الرواية السوداء؛ فكانت تلك المعرفة القبلية تهديهم فى قراءتهم، وهما لم يجعلا كل شىء فى مرتبة واحدة، بل كانا يعرفان بسرعة جميع المواضع التى تحكم تتمة النص بمقارنتها بأعمال الروائية الإنجليزية؛ لأنها عندهما مثال لذلك الجنس الأدبى؛ فكانا يكملان الأجزاء الناقصة من حوادث الرواية بالاعتماد فقط على أحد التفاصيل، هو كسوة الكردينال، وهذا دور مقنن فى الرواية السوداء. ففطنة القارئين لوستو وبيانشون تبين أن البلاغة هى فن القراءة والكتابة على السواء. ومن الممكن – بالاعتماد على تمرين القراءة الذى وصفه بلزاك – وضع قائمة بقواعد القراءة الجيدة يتسنى بها "الاهتداء من غير ضلال إلى السبيل" فى الكتاب بواسطة "منطق محكم" و"يقظة ذهن"، لا يقلان فى شىء عن ذينك اللذين حكما كتابة الحكاية (لوطريامون، فى الجزء الأول من "أناشيد ملدورور").

وكلما استطاع النقد تخليص القراءة الساذجة من الإكراه الخادع أو القاتل الذى تكرهها عليه الأيديولوچيا والرغبة، فإنه يبين عن جدواه لدى القراء. لكن للنقد استعمالين: جيداً ورديئاً. فلا ينبغى للنقد أن يغنى عن قراءة الأعمال الأدبية، وذلك ما يحدث عندما يؤكد الناقد أنه وحده القادر على الإرشاد إلى المعنى "الحقيقى" فى نص من النصوص، فيدفع القراء إلى الوثوق به عندما يعرض عليهم من المعرفة ما يهولهم. فهذا رينان فى "مستقبل العلم" (الصادر سنة ١٨٩٠) قال ما نصه: "الغرض من دراسة التاريخ الأدبى أن تحل محل القراءة المباشرة لأعمال الفكر البشرى"، وقد أثارت صرخة النصر هذه ردوداً شديدة من الكُتَّاب، فلم يكفوا منذ فجر القرن العشرين عن التحذير مراراً من هذه الهيمنة التى عاد النقد يطمح إليها؛ فقابلوا النقد العالم بما سموه "انطباعات" القراءة؛ لأنهم رأوها أصدق وأوفى للعمل الأدبى.

القراءة «أصدق» أم النقد؟

لكى تسترجع القراءة والقراء ما يجب لهما من الحقوق لابد من البرهنة على أن الموضوعية التى يتبجح بها النقد لتأسيس سلطانه إنما هى موضوعية واهمة. وفى ذلك تنديد بمناهج التاريخ الأدبى، وأيضًا بجميع أنواع التأويل المعتمدة على العلوم الإنسانية. وقد شرع شارل بيغى منذ سنة ١٩٠٤، فى "زنجويل"، فى الهجوم على النقد التاريخى، وبعد ذلك بسنوات نفخ فى ناره بروست، فى كتابه "خلافًا لسانت بوف"، وفيه أمثلة بأعيانها عما ركبه بعض مؤرخى الأدب من أخطاء فى الفهم. واليوم قام جوليان غراك (فى "أثناء القراءة، أثناء الكتابة") منددًا بما يغلب على النقاد – "الذين يعتقدون أن بأيديهم مفتاحًا"؛ لأنهم يقرأون ومعهم "سلاح" علم من العلوم – من الجنوح "دائمًا وأبدًا إلى تصوير عملك فى صورة قفل". ومن بيغى إلى غراك تتكرر الحجج عينها. فالنقد العالم الذى يدعى الوقوف على معنى العمل الأدبى "الحقيقى" إنما هو ضحية معارفه ومناهجه؛ فهو يسقط على العمل الأدبى معرفة خارجية، فلا يجد فيه إلا ما وضع هو نفسه فيه. وقوبلت أخطاء النقد العالم بقراءة غير مسلحة وحساسة، أظهر أصحابها أنها وحدها قادرة على الإمساك بشىء من سر الإبداع.

لقد دأب التاريخ الأدبى على تطبيق ما سماه بيغى "منهج الحزام الكبير"، وذلك أنه يتحاشى مواجهة النص مباشرة، فيستكثر من جمع الوثائق ليقرأها أولاً. فهو "يشرع أولاً فى عدم استيعاب النص". فهذا تين قد أطال الكلام عن فرنسا والعرق الفرنسى وعن إقليم شمبانيا فى مؤلفه "لافونطين وخرافاته" الذى استشهد به بيغى كثيرًا، وذلك عنده هو البرهان على أن النقد التاريخى ينطلق دائمًا من أبعد المعارف عن النص. فلذلك تراه مهددًا بأن لا يصل أبدًا إلى نص العمل الأدبى نفسه، وإذا ما وصل إليه يكون قد فك وحدته وشتتها.

والنقد التاريخى يصب عنايته على ربط العمل الأدبى بالعالم الخارجى، وكله رغبة فى التحقق من صواب مسلماته المنهجية؛ فلذلك يعنى بالتفاصيل، إلا أنه يفشل فى إدراك تناسقها ووحدتها الدلالية. وقد حلل بروست، فى مقالة له حول نرفال فى كتابه

"خلافًا لسانت بوف"، آليات خطأ فى الفهم وقع فيه النقد التاريخى؛ فقد جعل جول لومتر من نرفال ممثل الروح الفرنسية ولطافتها المعتدلة، كما هو شأن راسين، وذلك بالاعتماد على جملة من قصة "سيلفى" أخرجها من سياقها. فأولى صفحات هذه القصة القصيرة تذكر رقصة فى مرج بإقليم فالوا "نبض فيه قلب فرنسا أكثر من ألف سنة"، ترقصها فتيات "يغنين أغانى قديمة تعلمنها من أمهاتهن". هذا جملة ما اعتد به لومتر ليرى فى نرفال "غاليا"[٢] صرفًا تقليديًا محليًا"، مثبتًا بذلك إحدى مسلمات النقد التاريخى الموروثة عن تين، وهى أن العامل فى تحديد الإبداع الأدبى هو العرق البشرى. فهذا نموذج لتفسير الأعمال الأدبية بواسطة التاريخ، له مظهر علمى، قد أغنى لومتر عن قراءة نرفال، وأدى به فى الوقت نفسه إلى تحميل العمل الأدبى معنى لا يتضمنه. وقد أوضح ذلك بروست عندما عارض هذا التأويل المتسرع بقراءة نص القصة القصيرة كله وأعمال الشاعر كلها؛ فعمد أولاً إلى "إعادة وضع" الجملة المستشهد بها "حيث كانت، فى الموضع الذى يضيئها"، أى فى سياقها. فالمشهد الأول محكى كأنه حلم، أضف إلى ذلك أنه يذكّر بقصيدة من ديوان "أنشودات"، عنوانها "فنتازيا"؛ فاللحن الذى يسير على إيقاعه حلم يقظة الشاعر، ويبسط أمام عينيه لوحات ذات ألوان خيالية، هو عين لحن الأغانى القديمة التى تغنيها فتيات "سيلفى". تبين إذن أن نرفال شاعر الحلم بلا منازع، وكل ما قيل فى الحسن الوضاء فى الكلاسيكية الفرنسية ونُسب إليه، فالنص يرده ويدفعه، واللون فى "سيلفى" هو لون الأحلام الأرجوانى الذى يغمر المشهد الأول، وتعيد التذكير به تفاصيل مثل أخمرة الفتيات الحمر، واسم "سيلفى"، "بنت النار الحقيقية"، "تزيد فى حمرته نوناه"[٣]، "لا ما فى فرنسا المعتدلة من الألوان المائعة". فالكتاب كل حى، ونسيج من العلاقات لا تكشفها إلا القراءة، والقراءة هى الربط بين الحرف والمشهد، أو بين القصة القصيرة والقصيدة، لإدراك السمة الفريدة التى يتميز بها عالم كل كاتب، والوقوف على "الجمال الذى يضيفه إلى العالم". وهذه الدعوة إلى

---

(٢) أى من بلاد "غاليا"، وهو الاسم الذى كانت تتسمى به فرنسا فى القديم. (المترجمان)

(٣) فى الأصل: "لاماه"، أى اللامان من لفظ Fille ؛ فقلنا نحن "نوناه"، أى النونان الواقعتان فى لفظى "بنت" و"النار". (المترجمان)

البحث عن معنى العمل الأدبى وعن حقيقته، لا فيما هو خارج عنه، بل فى ثنايا صفحات الكتاب، هى التى تجعل من القراءة مبدأ التأويل النقدى، لاسيما أن بروست يوصى بقراءة كل شيء؛ قال:

"إذا قرأت للكاتب كتابًا واحدًا فقط، فإنما حصل بينك وبينه لقاء واحد لا غير، وإذا تحدثت إلى شخص مرة واحدة فقد تقف فيه على خصائص مميزة، لكن تكرارها فى مناسبات وأحوال مختلفة هو الذى يمكنك من الجزم بأنها من صفاته الجوهرية".

وسوف يسلك "النقد الجديد" سبيل هذه القراءة الشاملة الجامعة التى أوصى بها بروست، إلا أنه لن ينجو دائمًا من مزالق الوثوقية. وقد وصفه غراك بأنه ضحية مسلماته، مثل النقد التاريخى القديم سواء بسواء، وذلك أن النقاد الجدد لا يقرأون فى العمل الأدبى إلا ما يتصل بالمنهج الذى اختاروه، كما يتضح ذلك جليًا من استعارة القفل والمفتاح المتقدم ذكرها، وحتى إذا قرأوا أعمال الكاتب الواحد جميعها، فإنهم قلما يعنون بمجرى القراءة، وقراءتهم بنيوية تسطيحية لا تأبه بخطية النص وترتيبه، بل "تجعل الكتاب تحت نظرها كأنه حقل منبسط، فتبحث فيه عن مظاهر التوازى والتناسق كما يبحث المسّاح، بيد أن جميع الأسرار الإجرائية فيه تكاد تكون من قبيل ميكانيكا السوائل وحدها".

ولا يقف وصف البنيات على شيء من حركية العمل الأدبى، ومن هذا الفيض الذى أدى إلى ولادته فأخرج الكاتب من الصمت؛ وفى العمل آثار منه، هى "الشمولية المتصلبة التى تتسم بها انطباعات القراءة التى ينتجها ذلك العمل".

لقد جعل غراك من القراءة الفعل النقدى الجوهرى، وعنده أن سر الإبداع – الذى كان النقد مخطئًا فى البحث عنه فى أصول خارجية، أو بنيات محايثة – تكشف عن جماعه انطباعاتُ القراءة. ويرى غراك، مثل بودلير، أن ما للعمل الفنى من "تأثير فى المتفرج" أو فى القارئ " مُشاكل لطرائق تأليفه" (قال ذلك فى تعليق له على دولاكروا). فالكُتّاب يكتبون وهم مذعنون "لانطباع موجه" مشاكل – إن لم يكن مماثلاً – لذلك الذى

يكون عند كل قارئ. فهم "يتصورون عملهم كله وينجزونه [...] تحت رقابة تلك الروح التى أحسوا أنها تقود العمل". وقد كان فلوبير يريد أن يسوق فى "مدام بوفارى" "انطباع اللون الأصفر".

انقلبت الأمور إذن، فصارت انطباعات القراءة - التى كان لانصون يعدها العائق الأكبر الحائل دون فهم معنى العمل الأدبى الموضوعى - هى السبيل الوحيد للتأويل النقدى. وغراك هو الناطق باسم مذهب نقدى يريد للنقد أن يكون هو والقراءة شيئًا واحدًا. فكلما كتب التعليق "فى انتفاضة القراءة" (غايطان بيكون) فإنه يتوخى محاكاة فعل الإبداع، ويصف تجربة تكون كل مرة فريدة من نوعها. ونقد القراء الكبار، المسمى كذلك لأنه يقابل النقد الشارح العالم، يرفض صوغ أية نظرية فى الأدب.

بين أيدى النقد إذن خيار صعب: فإما أن يختار ألا يبتعد عن العمل الأدبى، وأن يكون "صدى محسوسًا"، وفى هذه الحالة عليه ألا يسعى إلى أن يكون دراسة نسقية، وإما أن يبرز الفرق بينه وبين القراءة البسيطة للأعمال الفريدة، بأن يصوغ نظرية، أى رؤية موحَّدة أو موحِّدة للأدب أجمع، لكن الخطر عندئذ أنه قد لا يرى فى الأعمال الأدبية إلا شاهدًا يوضح مفاهيم الشعرية أو نظرية الأدب.

الفصل الثانى

النقد من منظور المؤلف

I - النقد التاريخى

مبادئ التاريخ الأدبى

تاريخ أدبى أم تاريخ للأدب؟

كثيراً ما يقع الخلط بين "تاريخ الأدب" و"التاريخ الأدبى"، فيجمع الأمران تحت اسم واحد لا يخالف بينهما، وذلك لأن موضوعهما واحد، هو أدب الماضى، لكن بينهما خلافات مبدئية يجب وصفها.

فأما تاريخ الأدب فهو ذاكرة الماضى لا يعنى إلا بالحفاظ على الأعمال الأدبية من النسيان؛ فهو يذكر بها ويحافظ عليها ويصنفها. وأما التاريخ الأدبى فيذهب أبعد من ذلك؛ فهو يسعى إلى فهم حياة الآداب فى التاريخ وتفسيرها؛ فهو يروم وصف تكون الأعمال الأدبية، ويروم أيضًا، منذ مدة قريبة، وصف كيفية تلقيها، وذلك بوضعها فى مجموعة دالة من العلل التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية.

وتواريخ الأدب قديمة، يرتد تاريخ أولها إلى سنة ١٥٨١، وقد وضعه رجل ذو نزعة إنسية، هو كلود فوشى، وعنوانه "الجامع فى أصل اللغة والشعر الفرنسى، قافية ورواية، مع عناوين أعمال ١٢٧ شاعراً فرنسيًا عاشوا كلهم قبل سنة ١٣٠٠، وموجز عما فيها". وهذا العنوان يوضح لنا الغرض من جميع تواريخ الأدب عندنا والشكل

الذى سوف تتخذه، وهو أن يجمع أو "يدون" مجموع الإنتاج الأدبى فى حقبة بعينها – وهو هنا "القافية والرواية" – والشكل الأنسب لهذا الغرض هو الفهرست. وقد صُنف المؤلفون على ترتيب السنين، وتلى اسم كل واحد منهم قائمة بعناوين أعماله وملخصات لها، وفى ذلك كفاية لإكساب القراء معلومات ومعرفة ثابتة، إلا أنه لا يكفى لتمكينهم من التفكير فى العلاقات بين الأدب والتاريخ. وهذا هو أهم أغراض التاريخ الأدبى، ولم يئن له أن يوجد بعد، عملياً ولا نظرياً، قبل القرن الثامن عشر.

وقد نشأ التاريخ الأدبى عندما تغير معنى الأدب، وذلك أن الأدب عند الكلاسيكيين هو فن الكتابة، أى أنه محاكاة واعية ماهرة لروائع العصور القديمة، بوصفها مثالات للجمال الأزلى الكلى؛ فلذلك لم يروا له صلة بالتاريخ وبحياة البشر، ثم غيرت فلسفة الأنوار والثورة الفرنسية الوعى الأدبى؛ إذ كان لهما نصيب فى الكشف أن "الأدب تعبير عن المجتمع"، كما قال لويس دى بونالد، أحد المنظرين المناصرين للنظام الملكى فى أوائل القرن التاسع عشر. لكن التاريخ الأدبى لم يصبح علماً يدرس إلا فى نهاية القرن التاسع عشر، عندما وضع غوستاف لانسون مبادئه ومناهجه.

ويتضح مما أثبته لانسون عن نشوء التاريخ الأدبى كل ما أخذه هذا العلم عن نقد القرن التاسع عشر، عن سانت بوف وتين، وأيضاً عن التاريخ الوضعى الذى تطور بعد سنة ١٨٥٠ .

التاريخ بديلاً عن البلاغة

كانت مدام دى ستال وشاطوبريان فى فجر القرن التاسع عشر يريدان "توطئة سبيل جديد للنقد" (شاطوبريان). وقد تعلما من قراءة فلاسفة الأنوار أن الجمال أمر نسبى، وبينت لهما حدود الشعريات القديمة الواضعة للمثل المطلقة. ولما اضطرتهما الثورة إلى الهجرة تفتحت أعينهما على آداب أوروبا، وفى الوقت نفسه استطاعا أن يقررا ما كان لذلك الحادث التاريخى العظيم من آثار على الأدب على عهدهما. وقد كان كل شىء فى تكوينهما الفكرى، وفى تجربة كل واحد منهما، يحثهما على أن يعنيا عناية

خاصة بالبرهنة على تاريخية الأدب. وتتجلى إقامة نقد جديد - يكون للتاريخ فيه المكانة التي كانت إلى ذلك الوقت تحتلها البلاغة - في العنوان وفي التمهيد من مؤلف أصدرته مدام دي ستال سنة ١٨٨٠، هو "في الأدب بالنظر إليه في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية"، جاء فيه ما نصه:

"في اللغة الفرنسية مقالات في صناعة الكتابة ومبادئ الذوق جامعة مانعة؛ غير أنني أرى أنها لم تحلل تحليلاً وافياً جميع الأسباب الأخلاقية والسياسية التي تغير روح الأدب".

ظاهر هذا الكلام إشادة بالشعريات القديمة، لكن يستشف من ورائه إحساس واضح بضرورة التعجيل برؤية الأعمال الأدبية رؤية جديدة. فعلى النقد الأدبي منذ اليوم أن يعمل على تفسير أدب واقع في الزمان، وعلى فهمه وقد "غيرته" أسباب أخلاقية وسياسية، وعليه أن "يحلل" ما له من "علاقات بالمؤسسات الاجتماعية". ولن يصح الحديث بعدئذ عن الأدب، بل عن الآداب. وقد ميزت مدام دي ستال بين "أدب الشمال" و"أدب الجنوب"، وبين أدب اليونان الوثنية وأدب القرون الوسطى المسيحية. فالدين، والمناخ، وضباب الشمال، وشمس الجنوب، والأنظمة السياسية المختلفة، هي بعض هذه "الأسباب [...] التي تغير روح الأدب مثلما تغير روح القوانين".

فأحوال الزمان والمكان الخاصة التي تظهر فيها الآداب هي السبب في اختلافها؛ لأنها تختلف عن بعضها اختلاف العوائد والأحوال التي عليها الشعوب على وجه البسيطة. فلذلك لا يعني قولهم: "الأدب تعبير عن المجتمع" شيئًا سوى أن الأدب يتغير بتغير المجتمعات في الزمان والمكان. فتتجلى بذلك تاريخية أدب اعتُبر لا زمان له، لكن لم يُذكر إلى ذلك الحين شيء عن طبيعة العلاقات القائمة بينه وبين التاريخ والمجتمع. ونقاد القرن التاسع عشر، ولا سيما سانت بوف وتين - وهما اللذان أشاد بهما لانسون في مقدمته لكتاب "رجال وكتب" (الصادر سنة ١٨٩٩) - قد عملا على إيضاح تلك العلاقات؛ فجعل سانت بوف (١٨٠٤-١٨٦٩) من شخصية المؤلف وسيطًا بين العمل الأدبي والمجتمع، وأوضح تين (١٨٢٨-١٨٩٣) أن العمل الأدبي "حادث اجتماعي كغيره من الحوادث الاجتماعية"، أي أنه "نتاج" "وسط" و"عرق " و"حقبة زمنية".

من سانت بوف إلى لانسون: أولوية المؤلف

قال رولان بارط: "المؤلف شخصية حديثة". ويمكن الجزم بأن الذى ابتدعها هو التاريخ الأدبى، أى سانت بوف ولانسون، وذلك أن الفرد الذى يكتب كان دائمًا موجودًا، لكن قلما كان التعرف عليه أمرًا ضروريًا. فهوميروس لا يعلم أحد هل كان موجودًا حقًا، وملاحم القرون الوسطى مجهولة المؤلف. ولم يصبح المؤلف صورة مركزية إلا منذ القرن التاسع عشر. وقد رأى فيه النقد التاريخى نقطة التقاء الأدب والمجتمع، وفى الوقت نفسه رفع ذلك العصر الفرد المبدع وجعل منه إلهًا.

وقد أحصى لانسون فى سنة ١٨٩٥ ما حصل من تطور فى النقد فى القرن التاسع عشر، وحكم عليه. أما سانت بوف، فميزته أنه أمد التفكير بمفهوم له قيمة إجرائية لا تنكر؛ قال لانسون: لقد أوضح "العلاقات المبهمة الواهية" بين الأدب والمجتمع، و"وضع أساسًا متينًا للنقد بأن أقامه على دراسة سيرة المؤلف، فكان يرى فى الفرد الحى الوسيط الحقيقى والضرورى الذى به تبلغ التأثيرات الاجتماعية المختلفة أعمال الشعر والنثر فتحدثها وتغيرها".

واستحدث سانت بوف بعد سنة ١٨٢٩ جنسًا نقديًا جديدًا، هو الصورة portrait . فكان يأتى فى أثناء سيرة المؤلف بأقوال فى أعمال الكاتب، وبتأملات فى الوسط الذى عاش فيه، ويعين فيها أيضًا موقعه فى شجرة الأدب. فأوضح كيفية تفسير العمل الأدبى بحياة المؤلف، وذلك بالتأريخ للرجل ولميوله ونزعاته. والمؤلف إنسان حقيقى عاش فى زمان معين وفى مكان معين، وكان شاهدًا أو فاعلاً فى حوادث مذكورة فى أعماله، وإن بصورة محرفة أو مغيرة. فالتعرف على سيرته يمكن من رد العمل الأدبى إلى أصل معين، أى من إدماجه فى الواقع. فالمؤلف أيضًا كائن اجتماعى، تربطه ثقافة ولغة وأيديولوجيا بمجموعة بشرية متعينة فى التاريخ، أى بـ"وسط"؛ فهو إذن هذا "الوسيط الواقعى الضرورى" بين الأدب والمجتمع، الذى يحتاج إليه النقد للنظر فى علاقة الأدب بالمجتمع. والمؤلف أيضًا فى القرن التاسع عشر هو الضامن لمعنى عمله الأدبى، لأنه أصل مضامينه؛ فلذلك كان "الغرض الجوهرى فى التاريخ الأدبى" هو الكشف فى

نص الأعمال الأدبية "عما أراد مؤلفها أن يضع فيها" (لانسون). لقد عبر فيها المؤلف عن مقاصد على الناقد الوقوف عليها؛ لأنها هى "المعنى الحقيقى" لتلك الأعمال، والمعنى الوحيد "المبنى على سند صحيح". أجل، قد تكون المدة الزمنية طمست هذا المعنى الأصلى، لكن للنقد التاريخى وسائل - هى على الخصوص دراسة السيرة - كفيلة بالوقوف عليه وإثباته. وأولوية المؤلف هذه فى التاريخ الأدبى التقليدى - الذى يطلب تفسير العمل الأدبى من منظور منتجه، والذى يُكتب دائمًا من موقع المؤلفين لا من موقع القراء - لابد من ربطها بتطور نفسى للإبداع، وبفلسفة الذات، وكلاهما اليوم محط نزاع. لقد كان يُعتقد لمدة طويلة أن العمل الأدبى منبثق عن ذات منفردة، تحركها "مقاصد"، ولها سلطة خاصة على الكلمات وعلى العالم، أى عن سيد متحكم فى إبداعه تحكم الرب فى خليقته.

العمل - المنتوج

وجاء تين بعد سانت بوف؛ فلذلك "صحح" رؤيته، كما قال لانسون نفسه. لقد كان يحمد فى سانت بوف حدسه الصائب لدور المؤلف، إلا أنه عيب عليه أنه "شوه تشويهًا كبيرًا منهج" تفسير الأعمال الأدبية بواسطة التاريخ، بأن "حصر النقد فى السيرة". ففى الأمرين اللذين زعم أنهما لا ينفصلان - وهما السيرة والعمل الأدبى - أولى هو الصدارة للسيرة وللإنسان، فرسم عنه صورة لا تخلو من فن ومن تعاطف كبير. ويرى لانسون أن تين قد فاق سانت بوف فى تطبيق برنامج النقد المستلهم من مدام دى ستال؛ لأنه على حد قوله أحل محل "نقد يصور" "نقدًا يحاول أن يتفلسف". فالنقد الذى "يتفلسف" يفهم ويفسر ولا يصدر أحكامًا؛ فليس فيه إشادة ولا اتهام، بل همه الحقيقة، وليس الجمال ولا الأخلاق، وهو يرى فى "أعمال الفن" "حوادث ومنتوجات ينبغى إبراز سماتها والبحث عن عللها، ولا شىء غير ذلك" (جاء ذلك فى "فلسفة الفن").

وتين مثل سانت بوف لا يفصل العمل الأدبى عن الإنسان وعن سيرته، إلا أنه لا ينظر إلى "الرجل" إلا فى صلته بالعمل، أى على أنه علته المباشرة؛ فلذلك لم يعن

– كما عنى سانت بوف – بتصوير صورة يستكثر فيها من التفاصيل، كذكر "عادة مضحكة"، و"بسمة معبرة"، و"سلَع لم يُر مثله" (جاء ذلك فى مقالة له فى ديدرو كتبها سنة ١٨٣١)، وكلها تفاصيل من شأنها أن توحى بنبض الحياة، وتسهم فى تصوير شىء من أخلاق المؤلف، إلا أنها لا تفسر أعماله فى شىء؛ فهو إنما يبحث فى الإنسان عن "الملكة المهيمنة"؛ لأن "الوقوف على الملكة المهيمنة يسمح برؤية الفنان برمته وهو ينمو كالزهرة".

وهذه "الملكة المهيمنة" هى التى أنتجت العمل الأدبى فى شكله الراهن؛ فمنها تُستخلص أهم "السمات"، لكنها أيضًا نتيجة علل أخرى؛ فالذى يعيّنها هو أمور "العرق" و"الوسط" و"الحقبة الزمنية". اتسعت الرؤية إذن؛ فانتقل تين من النظر فى المؤلف إلى النظر فى مجموعات أوسع، هى الجماعة القومية و"الوسط" الجغرافى والاجتماعى والعصر، وبذلك يكون العمل الأدبى "مضموماً"، أى مدمجًا فى مجموعات أوسع، هى التاريخ والمجتمع. لكن العمل الأدبى أيضًا "مفسَّر" بإدراج العقل إياه فى سلسلة من العلل، مع تتبع ما يترتب عليها من الآثار، إلى أن يصير من الممكن أن يقال فيها شىء يشبه "صيغة توليدية"؛ فيعبِّر عن آلية نشوء العمل الأدبى تعبيراً فيه ما فى القانون الطبيعى من الدقة. مثال ذلك أن تين، فى كتابه "لافونتين وخرافاته" (نشر سنة ١٨٦١)، أكد أن "الخرافات" وليدة "العقلية الغالية"، و"إقليم شمبانيا"، و"الموهبة الشعرية". ولعل قوله "الموهبة الشعرية" عبارة مبهمة غير موضوعية، إلا أنها – كالعبارتين الأخريين – تحيل على سبب موضوعى متعين؛ فهى ترد "الخرافات" إلى "الحقبة الزمنية" التى أنتجتها. وهو مصطلح يريد به تين التقليد الأدبى الذى يندرج فيه العمل الأدبى.

لقد صاغ تين منهجه أولاً ليجنِّب النقد التاريخى المآزق التى يؤدى إليها هذا الاهتمام بالسيرة الذى يعنى بالنوادر أكثر مما يفسر، إلا أنه أدى إلى مزالق أخرى نبه عليها لانسون فى أوانها، قال: "الأعمال الأدبية الكبرى هى تلك التى لا يستطيع مذهب تين حلها كلها". فهذه الحتمية المتشددة قد نقلت من علوم الطبيعة إلى حقل الفن؛

فكان من آثارها على تين أنه أغفل بعدًا جوهريًا فى التجربة الجمالية، هو إدراك "تفرد" الأعمال الأدبية. فعند لانسون أن فى كل عمل فنى حقيقى "خصائص لا يمكن تفسيرها"، وينبغى "الوقوف عليها" لأنها "أصالة الكاتب المميزة". فلذلك على النقد أن يتخلى عن الأنساق التفسيرية الشاملة، وعن التركيب الواسع الشديد الاختزال، وعليه أن يستبدل بها معرفة موضوعية بالأعمال الأدبية بعد تحليلها إلى عناصرها، أى دراسة مستقصية لمختلف المصادر الأدبية والتاريخية والاجتماعية والسيرية والنفسية. وكل ما لم يفسر برده إلى واقع سابق على العمل الأدبى وخارج عنه؛ فهو الشاهد على ما للكاتب من "عبقرية فردية".

ومع ذلك لا ينبغى أن تخفى هذه التحفظات علاقة البنوة الحقيقية القائمة بين مؤسس التاريخ الأدبى وأعلام النقد فى القرن التاسع عشر؛ فقد أخذ لانسون صورة المؤلف عن سانت بوف، وأخذ عن تين نظرية العمل الأدبى بوصفه "منتوجًا" متولدًا عن علل خارجية و"منبثقًا" من وسط معين، وإن كان هو قد أدخل عليها من التغييرات ما يكفى لإيضاح نصيب العبقرية.

التاريخ الأدبى والتاريخ الوضعى

هذا التطور الذى عرفه النقد الأدبى فى القرن التاسع عشر، من سانت بوف إلى لانسون، كان رهينًا بتطور علم آخر، هو الإسطوغرافيا[(١)]، من ميشلى إلى سنيوبوس ولانغلوا، زعيمى التأريخ الوضعى. وذلك أن ميشلى كان مثل سانت بوف شغوفًا بالفرد، أى "بالإنسان فى حميميته". وقد ظل التاريخ مدة طويلة أحد ميادين الأدب، ولم يصبح علمًا إلا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

(١) الفرق بين "التاريخ" و"الإسطوغرافيا" أن الأول قد يشمل أية حقبة تاريخية كان؛ أما الثانى فلا يطلق إلا على تاريخ الزمن الذى عاش فيه المؤرخ، وبهذا المعنى يقال: "فلان مؤرخ دولة كذا". (المترجمان)

ولم تتضح معالم منهج التاريخ الوضعى إلا بعد سنة ١٨٥٥، والذى صاغه هو لانغلوا وسنيوبوس، فى كتابهما "المدخل إلى الدراسات التاريخية"، الذى نشر عام ١٨٩٨ . ولما عين لانسون فى سنة ١٩٠٠ أستاذًا بالسربون، أوصى طلبة الأدب بقراءة الكتاب الذى ألفه ذانك المؤرخان. وروح المذهب الوضعى تسرى فى مؤلفات لانسون فى التاريخ الأدبى؛ لأنه أخذ عن علم التاريخ مناهجه وآلياته. والتاريخ الوضعى يعنى بمعرفة الحادث المفرد؛ فلذلك لجأ المؤرخون إلى فروع علمية مساعدة، مثل السيرة والببليوغرافيا والفيلولوجيا[٢]، لإحياء الحادث المفرد كما وقع بأكبر قدر ممكن من الدقة، ولمعرفة حقيقة ما وقع. والتاريخ الأدبى التقليدى يغلب عليه دراسة الأعمال المفردة أكثر من دراسة مجموعات الأعمال، وهو ما يتجلى به ميله إلى دراسة الحوادث المفردة. وهو إذ يبين عن مقدرته على إثبات الحوادث السيرية والببليوغرافية - مستعينًا فى ذلك بالتقنيات التى يستعملها المؤرخون - يتقاعس عن الطموح إلى أكثر من ذلك. ولهذا قال المؤرخ لوسيان فيبر (فى مقالة كتبها سنة ١٩٤١، عنوانها "الأدب والحياة الاجتماعية من لانسون إلى مورنى: تقاعس"، نشر فى "حوليات التاريخ الاجتماعى"، وأعيد نشره سنة ١٩٩٣ فى "معارك دفاعا عن التاريخ") إنه يأسف لأن أحدًا لم يكتب بعد "تاريخًا أدبيًا حقيقيًا"، "تاريخًا للأدب يكون تأريخيًا حقًا"، "يصل التغيرات الطارئة على العادات والذوق والكتابة والانشغالات عند الكُتَّاب، بتقلبات السياسة وتطورات الحياة الاجتماعية". وقد نظر فى أهم ما جاء فى برنامج مدام دى ستال، واستخلص أن "السبيل الجديد" الذى انفتح للنقد فى فجر القرن التاسع عشر لم يسلكه إلى غايته أتباع لانسون: فهم غالوا فى نزعتهم الوضعية؛ فحصروا التاريخ الأدبى فى نطاق المونوغرافيا[٣] الضيق الموروث عن تواريخ الأدب القديمة.

---

(٢) تترجم أحيانًا بعبارة "فقه اللغة". وقد فضلنا تعريبها تيسيراً للاشتقاق. (المترجمان)

(٣) المونوغرافيا: دراسة مستفيضة مفصلة، تروم استقصاء موضوع بعينه؛ فهى كالأطروحة. (المترجمان)

التاريخ الأدبى التقليدى : أشكاله ومناهجه

وصف لانسون، فى مقالة نشرها سنة ١٩١٠، عنوانها "منهج التاريخ الأدبى"، المراحل التى يجب التدرج فيها للبرهنة العلمية على تاريخية الأدب. فذكر أنه يجب أولاً إثبات الوقائع، أى "معرفة النصوص"، ثم ترتيبها، أى "تصنيفها حسب الأجناس والمدارس والحركات"، ثم اكتشاف القوانين التى تحكم بنية الأعمال الأدبية بعد تصنيفها وتوجه صيرورتها، أى "تعيين [...] العلاقة بين تلك المجموعات وبين الحياة الفكرية والخلقية والاجتماعية فى وطننا، وأيضاً بينها وبين تطور الأدب والحضارة الأوروبية".

ولئن كان التاريخ الأدبى قد عنى عناية خاصة بدراسة النصوص، فهو متعدد الأشكال، وذلك أنه يُعنى أيضاً بالنقد السيرى، وبالنقد الفيلولوجى[٤]، وبتاريخ المدارس والأجناس الأدبية، وبتاريخ الأفكار أو العقليات.

النقد السيرى

يسعى النقد السيرى إلى تفسير العمل الأدبى بالاعتماد على سيرة المؤلف. وقد أسسه فى القرن التاسع عشر سانت بوف، وهو شكل من أشكال التاريخ الأدبى أشهر من غيره. فالمختصرات الأدبية تقدم بين يدى النصوص المختارة سيرة للمؤلف؛ لأنها ترى فيها مثالاً مقبولاً لتفسير الحادث (وقد استوحت هذا النقد سلسلة مشهورة تدعى "الكُتَّاب الخالدون"، تنشرها دار سوى، ثم أحلت محلها منذ سنة ١٩٨٨ سلسلة أخرى اسمها "المعاصرون").

يرى سانت بوف أن الأدب تعبير شامل عن الإنسان. ففى العمل الأدبى "من كل فن طرف": من فكر المؤلف، وحساسيته، وصلته بالعالم وبغيره من الناس، بل ذلك هو

(٤) هو تحقيق النصوص. (المترجمان)

ما يميز "العمل الأدبى" عن "رسالة فى الهندسة". فلفهم العمل الأدبى والحكم عليه يجب معرفة الإنسان الثاوى خلف الكاتب، بالسؤال عن كل شىء يتعلق به، بما فى ذلك "أبعد الأسئلة عن طبيعة كتاباته": أى معرفة كيف كان سلوكه الدينى، وكيف كان يرى المال والحب، كما ينبغى تتبع مراحل تكون طبعه فى الزمان، والاطلاع على طفولته، وعلى أسرته، وعلى الأوساط التى خالطها فى "سنوات التحصيل". فهذا المنهج يفرض على الناقد القيام بتحقيقات واسعة: عليه أن يجمع الشهادات كلها عن الكاتب أو منه، شفاهًا أو كتابةً، أى أن يقرأ مراسلاته ويومياته، ومذكرات معاصريه، ووثائق الأرشيف؛ فيستخلص من تلك الوثائق كلها "الصورة الأولى" لطبع معين سوف يظهر فى العمل الأدبى، مقنعًا أو مشوهًا بفعل المواضعات الأدبية أو لإرادة التقنع ابتغاء الفتنة. فالوثائق السيرية متى عورضت عِراضًا مثاليًا، واستُقصيت قراءةً، وضعت فى يد الناقد "مفاتيح" تمكنه من الكشف عن "سر" العمل الأدبى. مثال ذلك أنهم اكتشفوا أن أندروماكة هى دوبارك، ممثلة كانت عشيقة راسين، وأن راسين العاشق هو الذى يتخذ أورست قناعًا له.

والنقد السيرى "يبنى منهجه على قدر إمكاناته". فنشأته فى القرن التاسع عشر وثيقة الصلة بما سمى "الأدب الشخصى"، وقد كان موضة ذلك العصر. فاليوميات والمذكرات لم يعد يحصرها عد، وهى من أغنى المصادر بالأخبار والمعلومات. ونحن لا نعلم شيئًا عن هوميروس ولا عن سوفكليس لأنهما عاشا فى أزمنة ليس بين أيدينا عنها مثل تلك الوثائق؛ فلذلك ترى الناقد "مضطرًا" إلى [...] أن يتخيل الكاتب والشاعر" من خلال العمل الأدبى، أى أنه "يعيد بناء صور الشعراء والفلاسفة، مثل أفلاطون وسوفكليس وفرجيل، فيجعلها مثلاً عالية لإعجابه بها". إذن، كان النقد السيرى فى أول أمره خطوة متقدمة: حرر الأذهان من تصوير المبدعين تصويرًا مثاليًا كاذبًا، وأعاد للأعمال الفنية والفكرية صورة إنسانية. لكن القرن العشرين رأى أن هذا النقد عفا عليه الدهر؛ لأنه يعاب عليه شغفه بالنادرة شغفًا يثنيه – فى غالب الأحيان – عن قراءة الأعمال الأدبية.

وقد كان لكتاب بروست "خلافًا لسانت بوف" (كتب سنة ١٩٠٨، ولم ينشر إلا سنة ١٩٥٤) نصيب كبير فى طعن النقد الجديد فى خلفيات نقد سانت بوف ومناهجه. وسوف نبين (فى الفصل الثالث) أن بروست قابل فى الكاتب بين "الأنا الاجتماعى" الذى كشف عنه التحقيق السيرى، و"الأنا العميق" الذى لا ينكشف إلا فى الكتابة؛ فأدى ذلك إلى تفضيل حقيقة المتخيل على حقيقة الوقائع، لأنها عندهم أهم. وحسبنا أن نشير هنا إلى أن "الإنسان عندما يصير مؤلفًا لهذا العمل الأدبى فقد صوَّر نفسه على غير الصورة التى كان عليها من ذى قبل" (ستاروبنسكى)، إلا أن التسليم بذلك لا يمنع أى واحد أراد الوقوف على ذلك التحول الذى حدث من أن ينتفع منفعة لا يستهان بها من معرفة المعطيات الأولية عن حياة المؤلف العادية.

ولا شك أنه آن الأوان اليوم، وقد تكاثرت سير الكُتَّاب، أن يُعاد النظر فى طعن حداثتنا الأدبية فى النقد السيرى ، وأن ينظر إلى مؤلف "الصور الأدبية" نظرة أخرى (وهو ما تدعونا إليه إعادة نشر مجموعة من نصوص سانت بوف سنة ١٩٩٢ فى سلسلة "فوليو – بحوث")، وذلك أن سانت بوف أول من جعل من الأدب مغامرة وجودية، بل يوحى أحد أقواله بأنه قد أدرك قبل النقد الجديد بمدة طويلة وجود "جسد مكتوب"؛ قال:

"شخص الكاتب، بل تركيبته برمتها تسرى فى أعماله، وتتجلى فيها ملامحه؛ فهو لا يكتبها بفكره المحض وحده، بل أيضًا بدمه وبعضلاته".

النقد الفيلولوجى : مبادئه ومنفعة النصوص المحققة

يقتضى تفسير أعمال الماضى أن يُعاد النص إلى صورته الأصلية، الصورة التى أراده عليها المؤلف، وذلك أن النص قد طرأت عليه تغيرات من طبعة إلى أخرى. فلمعرفة هذا الشىء التاريخى، أعنى العمل الأدبى الذى نشر وقُرئ قرونًا قبل زماننا، ولعرض فكر المؤلف وإرادته عرضًا أمينًا، لابد من تحقيق نصوص أعمال الماضى.

وقد ظهرت مدرسة النقد الفيلولوجى فى فرنسا فى أواسط القرن التاسع عشر، إذ نُشرت أعمال القرن السابع عشر الأدبية نشرة علمية، أشرف عليها فكتور كوزان؛ غير أن المبادئ المعتمدة فى هذا النقد عرضها عرضًا منظمًا أحد تلامذة لانسون الإنجليز، يدعى غستاف ردلر، فى كتاب ألفه بالفرنسية ونشره فى أوكسفورد سنة ١٩٢٣، عنوانه "تقنيات النقد والتاريخ الأدبيين".

تُخرج النشرة المحققة نصًا قُرئ وقُوبل واختير من بين نصوص أخرى نشرت فى حياة المؤلف، وتكون هذه "النشرة الأصل" أحيانًا هى "النشرة الأولى" نفسها، أى النشرة الأصلية؛ وذلك ما يوصى به ردلر، لأنها أقرب إلى زمن إبداعها، وقد تُفضَّل عليها طبعات ذلك النص إذا راجعها المؤلف وصححها. ويرفق النص الذى اختير بذكر الفروق، أى اختلافات التبييض المتعاقبة، بعد التحقق منها بمعارضة مخطوطة العمل الأدبى على نص الطبعة المعتمدة ونص طبعات غيرها راجعها المؤلف، وتمكن الفروق من تتبع تطور عمل المؤلف وفكره.

وتتجلى العناية بآليات الإبداع الأدبى فى أنها يستهدى بها فى دراسة نشوء العمل الأدبى وتكونه، وهى دراسة مكملة لتحقيق النصوص، وخطتها أن يجمع الناقد المحقق ملفًا وافيًا عن العمل الأدبى، يضم فيه مجموع التعليقات والمسودات ويصنفها، ليتمكن من الوقوف على مراحل الإبداع، من الفكرة الأولى إلى التبييض النهائى. وهنا تجد موقعًا لها دراسةُ "المصادر" وإحصاؤها، سواء أخذت من الكتب أو من سيرة المؤلف؛ لأن الغرض هو البحث عن علاقات "التأثر"، كما قال ردلر، بين حياة وعمل أدبى، وأيضًا فيما بين الأعمال الأدبية.

وقد طعن سانت بوف فى النقد الفيلولوجى عند ظهوره بأنه "مدرسة شراح مدبجين [...] لا موهبة لهم"، لكنه يمكّن تأويلَ النص من الاعتماد على أساس متين، وتلك هى المنفعة منه، ولم يعد ينكرها اليوم أحد، مع أن مبادئ هذا النقد قد تغيرت عما كانت عليه (وسترى ذلك فى الجزء الثالث من هذا الفصل).

تاريخ المدارس والأجناس الأدبية

لقد عقّد التاريخ الأدبى نوع التصنيف الذى كان جارياً فى تواريخ الأدب القديمة؛ فبعد أن كانت الأعمال الأدبية تصنف بحسب وفيات مؤلفيها، أدخل فيها التاريخ الأدبى ثلاثة معايير أخرى، هى "العصر"، وتعاقب "المدارس" أو "الحركات" داخل العصر، و"الجنس" (وخير مثال على هذا النوع الثالث من التصنيف المنقول عن أرسطو هو كتاب برونتيير "بحوث وبحوث جديدة فى الأدب المعاصر"، وقد نشر بين سنتى ١٨٩٢ و١٨٩٥) .

والقسمة المعتمدة فى تواريخنا الأدبية إلى عصور، مجلد واحد لعصر واحد، قد تبدو بسيطة بدهية، لكنها توقع الأعمال الأدبية فى ترتيب زمنى محدد سلفاً، أقامه المؤرخون خارج الأدب؛ فتراهم يجعلون بداية التاريخ الأدبى للقرن الثامن عشر من سنة ١٧١٥، من غير أن يتساءلوا هل غيرت وفاة لويس الرابع عشر شيئًا ذا بال فى الإنتاج الأدبى مثلما غيرت الحياة السياسية والاجتماعية، وهل كان ذلك التغيير كافياً لجعل تلك السنة حداً فاصلاً بين مجلد من مجلدات التاريخ الأدبى. وسنوضح فى الجزء الثالث من هذا الفصل عدم كفاية الترتيب الزمنى للحوادث التاريخية إطاراً مرجعياً لتحديد موقع الأعمال الأدبية فيه.

وتبياناً للصلة بين الأدب والتاريخ أضيف إلى قسمة الأعمال الأدبية إلى عصور تصنيف آخر للحوادث الأدبية؛ فجُمع الكُتَّاب فى "مدارس". والمدرسة مجموعة من الكُتَّاب يتحلقون حول زعيم، لهم جميعًا مثال جمالى واحد - يوجزونه فى الأغلب فى نص بيان - يستجيب لطموحات جديدة عند الجمهور، هى نفسها ناتجة عن أوضاع تاريخية وسياسية جديدة. فالرومنسية مثلاً "مدرسة"، وقد عبر زعيمها فكتور هيغو، فى "مقدمة كرومويل" (سنة ١٨٢٧)، عن تصور للمسرح - وللأدب عامة - ثار فيه على النظام والمحاكاة الكلاسيكيين ثورة شديدة، باسم قيم جديدة عمدتها الأصالة والمزج بين الأجناس. وغاية الثورة الفنية الرومنسية عند هيغو هى إدخال الحرية فى الفن؛ لأنها "دخلت كل مجال" فى فرنسا ما بعد سنة ١٧٨٩؛ فالحرية وحدها قادرة على أن

تعيد إلى المسرح جمهوراً سئم المدرسة الكلاسيكية وصرامتها الضيقة. ولكن الخطر فى تصنيف الأعمال الأدبية إلى "مدارس" أو "حركات" يتميز بعضها عن بعض هو إسقاط نظام مصطنع متكلف على حركة الأدب الحقيقية؛ فلذلك يرى بورخيس أن المدارس "أنفع لمؤرخى الأدب" منها للكُتَّاب، ويرى أن "اختصاصها بمهنة الصحافة والدعاية أكثر من اختصاصها بالأدب فى ذاته" ("تحقيقات"). والحق أن "المدرسة" قد لا تكون سوى صنف نقدى، الهدف منه أن تجمع تحته، بعد مدة من الزمان، أعمالاً أدبية لها خصائص مشتركة؛ مثال ذلك أن فلوبير قد صار على الرغم منه "زعيماً" لـ"لواقعية". أضف إلى ذلك أن التاريخ الأدبى التقليدى يدرس المدارس أوالحركات بوصفها مجموعات منتهية، وكليات منغلقة، لها بداية ونهاية؛ فيجعلها تتتابع فى الزمن، دون فترات ولا ثغرات. وقد سموا على هذا الأساس "ما بعد الكلاسيكية" و"ما قبل الرومنسية"، يشيرون بذلك إلى حقبة أدبية شديدة التعقيد أو متناقضة، قرروا ألا ينظروا فيها إلا بالقياس إلى حقبة أوضح معالم منها، سبقتها أو تأخرت عنها، يظنون أنها علامة "انحطاطها" أو أنها أصلها. فلذلك عندما اكتملت معالم الرومنسية رجعوا النظر، فعزموا عندئذ ألا يروا فيما تقدم عليها من أدب سوى إرهاصات لها، مهملين بعض مظاهر ذلك الأدب مع أنها حقيقية أيضاً.

تاريخ الأفكار وتاريخ العقليات

لقد أراد لانسون أن "يُختتم التاريخ الأدبى بوصف العلاقات بين الأدب والحياة"، وأن تنصب العناية لهذه الغاية لا على المؤسسات والأعراف وحسب، بل كذلك على "ما يعترى بنى البشر من ندم وحلم وطموح"، أى على ذلك "الجانب الخفى الذى لا تفصح عنه الحوادث ولا الوثيقة التاريخية البحت". وللتأريخ للتيارات الفكرية والأخلاقية وتقصى "تناقل الأفكار والمشاعر من جيل إلى جيل"، يجب تصنيف الأعمال الأدبية وتجميعها بحسب علاقات "المضمون".

وقد أوضح ميشال فوكو أن لفظ "المشاعر" متى صاحب لفظ "الأفكار" فالمراد به "الموضوعات الضاربة فى الزمن"، أى "التمثلات الغفل الجارية بين الناس"،

أو "الفلسفة التلقائية الصادرة عمن لا يتفلسف". فتاريخ الأدب يضم جميع خطابات الحقبة الواحدة بعضها إلى بعض، وذلك أن نظرة جامعة إلى العلوم والفلسفة والتاريخ فى حقبة بعينها من شأنها أن تمكن من وضع الأعمال الأدبية فى مشهد فكرى وأخلاقى واضح المعالم. فتاريخ الأفكار "يتتبع الفكرة الواحدة فى تجليات صورها المختلفة، وفى تحولاتها غير المتوقعة" (ميشال دولون فى "فكرة الطاقة فى منعطف عصر الأنوار")، وبذلك يتمكن من إبراز صلات الأدب بحياة مجتمع بعينه، وبمؤسساته ومطامحه. مثال ذلك أن روبير موزى، فى كتابه الموسوم "فكرة السعادة فى القرن الثامن عشر"، قد درس ما صارت إليه فكرة السعادة فى فكر الوعاظ والأطباء وفى الروايات؛ ففسر بذلك مسألة "الانتصار للتفاهة" و"رسالة فى الاستهلاك"؛ لأنه استخلص البنية الفكرية التى تقوم عليها حالة روائية، أو استعارة، أو شخصية من الشخصيات، وحلل موقعها فى نسقين فكريين متناقضين، هما الفكر المسيحى وفكر الفلاسفة، ورد أيضًا فكرة السعادة إلى أصولها الاجتماعية، وبين الخلاف بين أخلاق النبلاء وأخلاق البرجوازية، وهو أن السعادة عند أولئك فى التفنن فى الملذات، وعند هؤلاء فى طمأنينة أحضان الأسرة.

ولا يخفى أن تاريخ الأفكار لا يسعه الاستغناء عن تاريخ الأشكال. وقد كان لانسون مخطئًا فى فصل المضمون عن الشكل، وخالفه جان إرهارد، فى كتابه "فكرة الطبيعة فى النصف الأول من القرن الثامن عشر"، وميشال دولون؛ إذ جزما بضرورة رد الفكرة إلى شكل بعينه، وذلك أنه لا يعزب عن ذهن أحد أن الفكرة إذا وردت فى رسالة نظرية أو فى رواية فإنها لا تكون لها دلالة واحدة، وكذلك إذا نسبت إلى إحدى شخصيات الرواية أو نسبها المؤلف إلى نفسه. وهذه العناية بما يسمى "الشكل"، فى ما أنجزه مؤرخو الأفكار فى أحدث أعمالهم، تقيهم المآخذ الشديدة التى أخذها عليهم ميشال فوكو، بأنهم يتجاوزون نص العمل الأدبى إلى واقع غيره. فإذا انصبت عنايتهم كلها على بنية الأعمال الأدبية، وتحاشوا "تفكيكها وتصييرها مجرد استشهادات" (ميشال دولون)، فإنهم سيحافظون على خصوصية العمل الأدبى، ويرونه كما هو، أى أنه أثر، لا "وثيقة"، أى مجرد ملفوظات متتالية.

أما تاريخ العقليات فيختلف عن تاريخ الأفكار فى أنه يعالج "الأيديولوچيات"، أو المذاهب، أو "المنظومات الأخلاقية"، أكثر مما يعالج التمثلات غير النسقية؛ فلذلك تراه يربط الأدب بحياة الناس وبالصلات القائمة بينهم. وأبرز ممثليه هو بول بنيشو، وهو صاحب مؤلفات نقدية عديدة، بدأها سنة ١٩٤٨ بكتاب "المنظومات الأخلاقية فى القرن السابع عشر"، ومازال يؤلف إلى يومنا هذا (وقد صدر له سنة ١٩٩٢ كتاب "مدرسة اليقظة من الغفلة"، وأشار إلى أنه سوف يذيله بكتاب آخر فى الفلسفة الشعرية عند الرومنسيين الفرنسيين). وقد عنى بنيشو بخطاب الأعمال الأدبية الكبرى خاصة؛ لأنها "تجيب عن القضايا الجوهرية فى حياة البشر وسلوكهم". وعنده أن الأدب "أحد أشكال الكلام العمومى"، وأن الكُتَّاب "صناع منظومات أخلاقية"؛ لأنهم يقفون مواقف معينة من صراعات زمانهم، ورهاناتها الاجتماعية والفكرية. وقد أوضح فى "المنظومات الأخلاقية فى القرن السابع عشر" أن تقدير قيمة الوجود الإنسانى فى القرن السابع عشر قد كان دائم التغير والتطور، فأنتج ثلاث أيديولوچيات مختلفة، تم التعبير عنها فى ثلاث مجموعات مختلفة من الأعمال الأدبية: فأما أيديولوچيا كرناى "البطولية" أو "الفروسية" فهى تفاؤلية، قوامها الثقة فى عظمة بنى البشر، وأما أيديولوچيا بسكال وراسين المسيحية فعلى النقيض من سابقتها، تنتقص من قيمة الإنسان، وأما أيديولوچيا موليير الدنيوية فتتسم بشىء من التوازن؛ لأنها "لا أوهام فيها ولا قلق"، ولأنها "تحظر عنا العظمة، لكنها لا تنزع منا الثقة".

التاريخ الأدبى فى الميزان: تعريفات جديدة

استبد لانسون برئاسة النقد فى فرنسا إلى حدود عقد الستين [من القرن الماضى]. وفى ذلك التاريخ بدأت محاكمة اللانسونية، وكانت المناسبة هى الصراع الذى اشتهر باسم "قضية بارت وبيكار"، وكان موضوعها أعمال راسين، وبها تجدد التاريخ الأدبى. وقد تمخض عن ذلك كله النقد التكوينى وسوسيولوچيا الأدب وتاريخ الأشكال، وتلك جميعًا طرائق جديدة للنظر فى تاريخية الأدب.

التاريخ الأدبى فى قفص الاتهام

ثلاثة نصوص كتبها رولان بارت ونشرها بين سنتى ١٩٦٠ و ١٩٦٣ هى أهم مستندات القضية التى رفعها هو على التاريخ الأدبى القديم، وكان يمثله وقتئذ ويدافع عنه ريمون بيكار، وهو أستاذ بالسربون متخصص فى راسين: أولها هو "الإنسان الراسيني"، وهى دراسة فى مسرح راسين كتبها بارط لينشرها "نادى الكتاب الفرنسى" مع أعمال راسين الكاملة، وأتبعه بمقالتين، إحداهما عنوانها "تاريخ أم أدب؟" (صدرت أولاً فى "مجلة الحوليات")، والثانية عنوانها "النقدان" (أصدرتها مجلة "التعاليق اللغوية الجديدة"، وأعيد نشرها فى "بحوث نقدية"، عن دار سوى سنة ١٩٦٤).

رد بارت على التاريخ الأدبى زعمه أنه يقول الحقيقة عن أعمال راسين عندما يفرض معنًى وحيداً لها - هو المعنى الذى أراده المؤلف - مدعيًا أن وسائل التفسير التاريخى واللغوى والسيرى تمكن من الوقوف عليه.

فالعمل الأدبى له فى آنٍ واحد ماض وحاضر، أى له ديمومة وزمان مستمر، خلافًا للحادث التاريخى. وخلود العمل واستمرار حياته عند بارط هو الحجة على أنه لم يكشف بعد عن معناه كله فى لحظة إبداعه. إذن، لا يمكن القول بوجود "راسين فى ذاته"، أو "راسين حقيقى"، يعرفه التاريخ الأدبى حق المعرفة، وإنما هى قراءات لراسين جميعها متساوية القيمة إذا كانت منسجمة وشاملة (وسوف نفصل القول فى الفصل السادس من كتابنا هذا فى المقابلة بين "معنى المؤلف" و"معنى القراء").

ثم فصل بارط الكلام فى مأخذ المؤرخ لوسيان فيبر على التاريخ الأدبى اللانسونى أنه لم يكن أبداً "تاريخيًا حقًا"؛ فإنه اعتقد بوجود "جوهر أزلى فى الأدب"، مع أن الأدب أمر نسبى متقلب تقلب الأزمنة، وجعل المؤلف أعظم مما هو، وادعى له "ميزة تركيزية"، وذلك أن نوادر حياة المؤلف - مثلاً هل كان لراسين ابنة من الممثلة دى بارك؟ - "تخفى" "الحادث التاريخى"، أى "الوسط" المسرحى فى القرن السابع عشر، وهو الذى ينبغى دراسته بوصفه مجموعة "عوائد فى التفكير، ومحظورات [...] وقيم [...] ومنافع مادية".

ويرى بارط أن التاريخ الأدبى اللانسونى عاجز عن "فهم" العمل الأدبى وإدراك موقعه فى مجموعة الحوادث والوقائع التاريخية والاجتماعية والثقافية؛ فلذلك لم يستطع تفسيره، بل مثاله التفسيرى قد عفا عليه الدهر؛ فهو مطبوع بطابع الفلسفة الوضعية، ومتأثر بأيديولوچيا وبرؤية للإبداع تجووزت اليوم. وذلك أن علوماً إنسانية حديثة، مثل اللسانيات والتحليل النفسى، قد علمتنا أن نفكر تفكيراً مغايراً فى مسألة "التعبير عن الإنسان برمته" (سانت بوف) فى الأعمال المبنية على اللغة؛ فقد أزاحت من أذهاننا وهم استقلال الفاعل المبدع، واضطرتنا إلى ربط العمل الأدبى بشىء آخر غير مقاصد مؤلفه (وسترى ذلك فى الفصل التالى).

وقد دفع ببارت نقده للانسونية إلى الدعوة إلى الفصل بين "التاريخ الأدبى" و"النقد"، وإلى الاختيار بين "تاريخ أو أدب". وعلى "التاريخ الأدبى" أن يتخذ "المنهج التاريخى فى أحدث ما وصل إليه"، ليضع تاريخ المؤسسة الأدبية، والأوساط التى يتكون فيها الكتاب، والجماهير التى تتلقى الأعمال الأدبية، وكيف تنتظم المبادلات بين أولئك وهؤلاء. أما "النقد" فسوف يضطلع بقراءة النصوص لذاتها، دون أن يفسرها تفسيراً سيرياً ولا تاريخياً.

المقاربة السوسيولوچية للتاريخ الأدبى

لقد حققت سوسيولوچيا الأدب الجزء الأول من برنامج بارت؛ فهى تاريخ للمؤسسة الأدبية، تحلل ظروف إنتاج الأعمال الأدبية وترويجها واستهلاكها (وسوف نعود إلى ذلك فى الفصل السادس الخاص بالقراءة والقراء). ولن نعنى هنا إلا بالطريقة التى جددت بها الدراسة السيرية التقليدية، أو تحليل المدارس والحركات الأدبية.

لقد وضع سارتر فى كتابه "ما الأدب؟" مثالاً لدراسة الحدث الأدبى سارت عليه سوسيولوچيا الأدب. ومؤداه أن وضع سيرة المؤلف إنما هو تحليل وضعه الطبقى، أى ذكر الفئة أو الطبقة الاجتماعية التى إليها ينتمى، وعلاقته بالأيديولوچيا السائدة، إن بالولاء أو بالمعارضة، وينبغى أيضاً وصف "وضعية الكاتب" وصفاً دقيقاً، أى معرفة

أوجُه مكاسب المؤلفين وطريقة عيشهم، وكذا الصورة المكونة عنهم، والدور الذى يضطلعون به، والموقع الذى يحتلونه فى حقل مؤسسة الآداب، والاستراتيچيات الواجب اتباعها للشهرة، وينبغى أيضا ذكر الآليات التى بها يصير المؤلف مقبولاً ومكرسًا، وذلك بدراسة مراتب الأجناس الأدبية - وهذه تتغير مع الأزمنة - وبتحليل ما تتكون منه الأكاديميات الأدبية أو لجان التحكيم.

أما المنهج المستعمل فهو منهج مؤرخى "مدرسة الحوليات"؛ فهى تفضل على دراسة الحادث المفرد، وهو إبداع العمل الأدبى، دراسة مجموعات اجتماعية واقتصادية وثقافية. ومفهوم "الوضعية" عند سارتر إنما هو نقد للحتمية التى قال بها تين، وطريقة جديدة للتفكير فى صلة الأدب بالحياة الاجتماعية، وذلك أن "الوسط" لا "ينتج" العمل الأدبى على سبيل الحتمية المزعومة، بل هو السياق الذى تنشط فيه حرية الكاتب فى اختيار الجواب الذى سيجيب به عن أسئلة عصره.

فسوسيولوچيا الأدب إذن تعيد النظر فى مسلمات النقد اللانسونى لتبين بطلانها وتجدد مناهجه. والشاهد على هذا الاجتهاد فى كتابة التاريخ الأدبى كتابة مخالفة هو كتاب "تاريخ فرنسا الأدبى"، وقد صدر عام ١٩٧٤ عن "المنشورات الاجتماعية"، أو بعض السلسلات الحديثة، مثل سلسلة "مدخل إلى الحياة الأدبية" فى عصر من العصور (وهى تصدر عن دار برداس).

تاريخ الأشكال

جاء جيرار جنيت، فى مقالة له فى كتاب "صور III"، عنوانها "الشعرية والتاريخ" (١٩٧٠)، بتعريف آخر للتاريخ الأدبى. فعنده أن التاريخ الأدبى الذى يؤرخ للمؤسسة الأدبية ليس "أدبيًا" حقًا؛ لأنه لا يعنى بالأعمال الأدبية، بل بأحوال إنتاجها واستهلاكها؛ فإنما هو إذن حقل من حقول التاريخ. والتاريخ الأدبى لا يكون تاريخًا "أدبيًا حقًا" إلا إذا عد الأدب لا مجرد أعمال متتالية - وكان هذا دأبه - بل نظامًا متغيراً من الأشكال ومن الدالات. وعمدة جنيت فى ذلك تعريف الأدب عند الشكلانيين الروس،

وكانوا غير معروفين فى فرنسا إلى أن صدر، سنة ١٩٦٥، تحت عنوان "نظرية الأدب"، كتاب جامع لأهم مقالاتهم، ترجمها تودوروف. وفى مقالة منها صدرت عام ١٩٢٧ تحت عنوان "فى التطور الأدبى"، عرف تينيانوف "الشكل" بأنه طرائق - هى القافية والاستعارة والوصف والتعابير العتيقة - تتغير "دالتها"؛ فالتعابير العتيقة مثلا قد تكون دليلاً على الأسلوب الرفيع العالى، أو على عكس ذلك دليلاً على مقصد تهكمى. إذن، وضع تاريخ للأدب هو الاجتهاد فى الكشف عن قوانين التطور التى تحل نظامًا - أى مجموعة منظمة من الأشكال والدالات - محل نظام آخر، وفى فهمها واستيعابها. وذلك أن الأدب يتغير تبعًا للقوانين البنيوية الخاصة به، وهى التى ينبغى اكتشافها قبل العمل على ربط ذلك التطور بمجموعات أخرى من التغييرات الاجتماعية أو السياسية. والنتيجة المترتبة على ذلك هى أن سنوات التاريخ الأدبى لا يمكن بحال أن توافق سنوات التاريخ السياسى أو الاجتماعى - وهذا ما جرت عليه إلى اليوم الكتب المدرسية - بل هى تلك السنوات التى تتغير فيها دالات الأشكال، فيتغير معها نظام الأدب برمته.

ودراسات فيليب لوجون فى السيرة الذاتية والأدب الشخصى فى فرنسا نموذج من ذلك التاريخ البنيوى للأشكال الأدبية الذى جدد تاريخ الأجناس التقليدى. فقد جمع لوجون نصوصًا من حقبة واحدة، كان يُعتقد أنها من أجناس مختلفة: روايات ومذكرات مثلاً، وأثبت أن طريقة واحدة - هى الحكاية بضمير المتكلم - لها فيها جميعًا دالة واحدة؛ فهى تعيّن عقْد قراءة خاصًا، يدعو إلى قراءة الحكاية بوصفها شهادة. وفى هذا إعادة تقسيم للجغرافيا الأدبية. أما التقسيم التقليدى إلى أجناس أو مدارس أو عصور فقد طُرح، وحل محله تقسيم تزامنى يتبين به - بشأن القرن التاسع عشر مثلاً - حقل لم يتنبه إليه أحد من قبل، مع أنه اقترن بعوائد فى القراءة وبتوقعات الجمهور، هو حقل "الأدب الشخصى". أضف إلى ذلك أن الأعمال الأدبية الكبرى لم تعد تفصل فصلاً اعتباطيًا عن أشكال الأدب الشعبى التى نقلت هى منها بعض "طرائقها" بعد أن غيرت "دالتها". فعوض أن يكون التاريخ الأدبى متحفا لعرض روائع الماضى، ها قد صيره هذا التصور الجديد وسيلة لقراءة آليات التطور الأدبى.

النقد التكوينى

ظهر النقد التكوينى فى فرنسا فى عقد السبعين [من القرن العشرين]، واجتهد فى تجاوز تناقضات التاريخ الجديد، متردداً بين التاريخ والأدب.

واستنفد النقد التكوينى جهده فى الكشف عن تاريخية خاصة بأعمال أدبية بعينها. وقد عارض هذا النقد ما جزم به جيرار جنيت من أن "العمل الأدبى شىء بالغ من الانفراد والخصوصية مبلغًا يستحيل معه أن يكون موضوعًا للتاريخ". واكتشف شساعة شىء جديد تنتظمه بنية زمنية لم يسبر غوره أحد قبل ذلك، وليس هو الأدب كما يعتقد جنيت، ولا هو "العمل الأدبى" كما يظن لانسون وأتباعه، وإنما هو "النص" (وسنصف فى الفصل الخامس أسباب إحلال مفهوم "النص" محل مفهوم "العمل الأدبى"، وعواقب ذلك). وقد مكن ذلك من العدول عن اعتبار العمل المفرد أنه شىء ساكن – أى "نتاج" وسط بعينه – إلى القول بأنه مكان حدوث حركة متصلة من التحولات.

ولهذا السبب عمد النقد التكوينى – الذى وضع لكى "يقف على اشتغال الكتابة حال نشوئها" (بيار مارك دى بيازى) – إلى تجديد مبادئ تحقيق النصوص التقليدية، من غير أن يعارض تقسيمه ومراحله. وهو اليوم، كما كان شأنه بالأمس، يعمل دائمًا على تكوين ملف العمل الأدبى الواحد، فيجمع الخطاطات والمسودات والشذرات، ويبين ما كان يقرأه الكاتب، ويصف سياق العمل الأدبى السيرى والتاريخى، ويجمع التعليقات والاقتباسات التى وضعت على ذلك العمل. لكن النقد التكوينى، إذ يقوم بذلك كله، يعيد النظر فى مسلمات النشرات المحققة كما عهدها أتباع لانسون، وذلك أنه يحل محلها مفاهيم جديدة، مستنبطة من أحدث كشوفات العلوم الإنسانية. فهو لم يعد يتحدث عن "المسودة"، بل عن "نص قبلى"، ولا عن "الأصل"، بل عن "متناص"، ولا عن "تأثير"، بل عن "اشتغال" العمل الأدبى. وعلة ذلك أنه – مثل بارت وكثير من المؤلفين بعده – لا يسلم بأيديولوچيا أنصار تين، ومحورها أن العمل الأدبى منتوج، وأن المؤلف ذو سيادة واستقلال، وأنه ربُّ عمله الأعلى. والحق أن الحديث عن "مسودات" لا يصح

إلا على شرط تصور الإبداع الأدبى أنه "نشاط إرادى واعٍ يقوم به إنسان يتعاطى [...] صناعة التعبير" (ريمون بيكار). ومتى رفض المرء هذا التصور للأدب فسوف يفضل استعمال لفظ "النص القبلى"، وهو مجموع النصوص الممكنة والمنجزة حقًا، مثل اللمسات الأولى والسيناريوهات والشذرات، وحركيتها هى التى أنتجت النص النهائى بتغييرها لمشروع الكاتب الأصلى. وأيضًا مكن إحلال مفهوم "المتناص" محل مفهوم "الأصل" من معارضة أيديولوچيا العمل - المنتوج بوصفه مجرد صورة عن واقع سبقه، بفكرة أخرى مؤداها أن الكتابة إخصاب لإحالات اجتماعية أو أدبية أو سيرية، إخصاب ينتج معانى جديدة.

لقد صيغت أشكال التاريخ الأدبى الجديدة فى القرن العشرين لإعادة النظر فى المسلمات الموروثة عن القرن التاسع عشر، بعد أن قوض أركانها تطور العلوم الإنسانية، أو لسد ثغرات تاريخ أدبى لم يوفر لنفسه الأدوات اللازمة لتحقيق طموحاته جميعًا.

الفصل الثالث

النقد من منظور المؤلف

II - الهرمنوطيقات

أعلن النقد الجديد مع بداية ستينات [القرن العشرين] ثورة على التاريخ الأدبى، لكن ذلك لا ينبغى أن يخفى أن هذا النقد الجديد يشترك مع النقد القديم فى الاهتمامات والمبادئ. فهؤلاء "النقاد الجدد" كانوا جميعًا يرومون تأسيس معارف جديدة ولغات جديدة، ولكن لم يكونوا كلهم معارضين لما سلم به التاريخ الأدبى من أن الأدب إنما يعبر عن "الإنسان برمته" وعن المجتمع، وظلت مسألة المؤلف متداولة بعد سنة ١٩٦٠، لكن من منطلقات جديدة.

وقد أدى اكتشاف اللاوعى، وتحليل علم الاجتماع الماركسى للمؤثرات التاريخية والاجتماعية الفاعلة فى فكر الأفراد ومشاعرهم، وظهور ميتافيزيقا جديدة، هى الظاهراتية، إلى تجدد تصورات الذات - والمؤلف كذلك؛ فتأسس على إثر ذلك نقد تأويلى، أراد أن يقرأ فى الأعمال الأدبية شيئًا آخر غير المقاصد الواعية، وأن يبرز دلالات ظلت خفية على الكاتب نفسه، ومعانى ضمنية أو مكبوتة، هى التى تعبر أصدق تعبير عن علاقة الكاتب بالعالم.

ولكل من التحليل النفسى والنقد السوسيولوچى والنقد الموضوعاتى أسس أيديولوچية خاصة، لكنها تشترك جميعها فى أنها هرمنوطيقات. وكما أن "هرمس هو قائد الأرواح وأبو الهرمنوطيقا"، فكذلك الناقد؛ إذ أصبح يعلم أكثر مما يعلمه المؤلف،

"يبعث إلى الوجود ما واراه الغياب أو طواه النسيان" (ستاروبنسكى). فهو يعمد إلى الدلالات الباطنية فيخرجها ليسطع عليها نور المعرفة، كاشفًا بذلك عما فى نص أعمال الكاتب برمتها من "علاقات لم يفكر فيها أو لم يردها عن وعى" (موروِن).

النقد التحليلى النفسى

فرويد والأدب

اتخذ فرويد الأدب فى أول الأمر وسيلة للبرهنة على صحة نظريته فى اللاوعى؛ لأنه وقف فى بعض الأعمال الأدبية على ما يشهد على وجود ما سماه "اللاوعى": وهو الإقرار بأن فى كل واحد منا صوتًا طبيعيًا قمعته الثقافة، ورغباتٍ محظورةً مكبوتة، لكنها تعود إلى الظهور فى الحلم. ففى مسرحية سوفكليس المسماة "أوديب ملكا"، قالت "جوكست": "كثير من الناس ضاجعوا فى أحلامهم أمهاتهم". ووصف مقطع من كتاب ديدور "ابن أخى رامو" رغبة المتوحش ابن البرية أو رغبة الطفل فى أن "يقتل أباه ويضاجع أمه". فمفهوم عقدة أوديب قطب رحى التحليل النفسى، وقد أطلقه فرويد على التعارض الذى يشعر به الأبناء تجاه أبويهم، وقد سماه كذلك تكريمًا لسوفكليس - لأنه أول من فطن إليه - وللكتاب عامة، اعترافًا منه بأنهم "اكتشفوا اللاوعى" قبله.

والخرافة التى تناولها سوفكليس فى مسرحية "أوديب ملكا" تروى قصة "أوديب"، وهو الذى قتل أباه وتزوج أمه، وهى شاهد على تحقيق رغبة محظورة فى العالم الوهمى. ويرى فرويد أن التخييل، كالأسطورة والحلم واللعب والنكتة، لا يخضع لمبدأ الواقع. فالتخييل ميدان الإبداع الخيالى الصرف، وفيه تتحول غرائزنا الدفينة صوراً وأفعالاً. فالأدب إذن أقرب الأشياء إلى منابع الكائن اللاواعية، و"أوديب" واحد من "الأدوار الرئيسية التى تقمصتها رغبتنا". ويرى فرويد أن ذلك هو السبب فى إعجاب المحدثين بمسرحية سوفكليس، مع أنهم لا يؤمنون بالقدر. ونظرية فرويد فى الأدب - أنه الميدان الذى تتخذ فيه الرغبات اللاواعية أشكالاً رمزية - قد استطاعت أن تبين السبب

فى عالمية الأعمال الأدبية، وذلك أنها تجيب عن سؤال حير التاريخ الأدبى. فقد أشار ماركس فى مقدمة كتابه "نقد الاقتصاد السياسى" إلى أن "الصعوبة ليست فى فهم كيفية اقتران الفن والملحمة عند اليونان ببعض أشكال التطور الاجتماعى، بل الصعوبة فى فهم السبب فى أن ذلك الفن وتلك الملحمة لا يزالان إلى اليوم مصدر متعة فنية لنا".

وقد وطأ فرويد الطريق للإجابة عن تلك المسألة؛ فالنظرية التحليلية - التى بينًا من قبل أنها اتخذت الأدب مطية - قد أسهمت بعد ذلك فى تطور النقد. ويبدو لنا أن أهم إسهامات التحليل النفسى فى قراءة النصوص الأدبية هو تقنية التفسير التى ابتدعها فرويد.

لقد استطاع فرويد أن يوضح نصوصًا ظلت ملتبسة إلى عهده؛ لأنها مبنية على الإضمار والحذف، مثل النكت وفلتات اللسان، أو لأن مادتها صور بلا كلمات، مثل الحلم الملغز. وطريقة فك الرموز هذه تنطبق أيضًا على النصوص الأدبية المتضمنة للبياضات والثغرات، مثل مسرحية "هاملت" لشكسبير.

وتكشف المقارنة بين مسرحية "هاملت" ومسرحية "أوديب ملكا" أن "الكبت فى حياة بنى البشر العاطفية فى تنام مطرد منذ قرون". فالمادة المعالجة فى المسرحيتين واحدة، إلا أن الرغبة المتأصلة فى الطفل قد عمل على إظهارها النص اليونانى، وظلت فى مسرحية شكسبير مكبوتة خفية. ومسرحية "هاملت" مثال للنص المخروم المليء بالبياضات وبالصمت واللبس، وذلك أنه "لا يفصح عن شيء من الأسباب والدواعى" التى تفسر "تردد 'هاملت' فى تحقيق ما أنيط به من رغبة فى الانتقام". أما مسرحية "أوديب ملكا"، فلن يأتى الأدب بمثل ما فيها من رموز، وذلك أن الرقابة اشتدت وطأتها، فاقتضت قراءة هذه المسرحية وفك رموزها طريقة تأويلية قادرة على أن تكشف فى تعاقب الدوال عن مدلول خفى باطن، فتخرجه إلى النور. فالتنبه إلى اللبس المحيط بكل ما فى النص من كلمات وصور ووضعيات سردية هو وحده كفيل بالكشف عما يخلفه نشاط اللاوعى من آثار.

وقد أطلق على هذا المنهج فى القراءة اسم قراءة الأعراض؛ لأنها جعلت من نص العمل الأدبى محل تشكيل التوافقات، تماما كما هو شأن الأعراض: تخفى وتكشف فى آنٍ معًا رغبة لاواعية. وقد افتتن بها النقد الأدبى؛ لأنها نجحت فيما فشل فيه غيرها من التأويلات، وبهذا النمط من القراءة عالج جوليان غراك إحدى مسرحيات راسين، هى تراچيديا "بايزيد"، وكان النقد التقليدى قد أشار إلى ما فيها من الصعوبات؛ وذلك أن الأسباب التى دفعت بـ"مراد" إلى قتل "ركسانة" و"بايزيد" غير واضحة. قالت مدام دى سيفينى: "ولا يستطيع الكشف عن دواعى هذه المجزرة الكبرى أحد"، إلا عندما يتضح له أن نص المسرحية يوحى أكثر مما يفصح، وأن فى تراچيديا راسين هذه "هالة من الأمور المكتومة، وشحنة من اللاوعى موحى بها ومحددة" (نقلا عن "حول بايزيد"، الصادر عام ١٩٤٤، فى "اختيارات"). والتأويلية الفرويدية، من شدة عنايتها بما فى النص من صمت ومن التباس، تفك الألغاز، وبذلك تساعد فى قراءة الأعمال الأدبية قراءة وجيهة.

ولفرويد إسهام آخر فى باب النقد الأدبى، هو تحليله لما سماه "اشتغال الحلم"؛ وذلك أنه كشف أن للحلم نحوًا شبيهًا بالطرائق الشعرية. وأعظم وسيلتين لتصوير الرغبة اللاواعية عن طريق الحلم هما التكثيف والنقل. فأما التكثيف، فيجمع فى صورة واحدة من صور الحلم عناصر شتى متفرقة فى الزمان والمكان، وله نظير فى نظام اللغة، هو الاستعارة. وأما النقل، فهو أن تُنقل الشحنة العاطفية المقترنة فى ذهن الحالم بتمثل بعينه من هذا التمثل إلى تمثل آخر مصاقب له، غير أنه لا دلالة له فى الظاهر، وله نظير، هو ما يسمى الكناية. وقد أوضح اللسانيون - أمثال ياكبسن وبنفنست - وجه القرابة بين ذينك النظامين الرمزيين، نظام اللاوعى ونظام اللغة الشعرية. وخلص بنفنست إلى أن فرويد له الفضل فى تيسير "إدراك البنيات الفاعلة فى الأسلوب ومكوناتها العاطفية".

ولئن كانت القراءة - التأويل التى يقوم بها فرويد تعنى عناية خاصة بالدال، فإنها لا تقصر نفسها فى حدود النص، بل استمرت تعلق العمل الأدبى بشىء آخر خارج عنه، هو شخص المؤلف وحياته، وهو ما جرى عليه التاريخ الأدبى قبلها. فقد أكد فرويد،

فى معرض حديثه عن مسرحية "هاملت"، أن "ما يتكشف لنا فى هاملت إنما هو حياة الشاعر النفسانية وحسب"، وأنه "لابد أن حادثًا واقعيًا دفع بشكسبير إلى كتابة هاملت". وقد وجد مصداق هــذه القضية فيمـا كتبه جـورج براندس عن شكسبير؛ إذ أثبت أن تلك المسرحية ألفها صاحبها سنة ١٦٠١ بعيد وفاة والده.

إذن، يبحث النقد الفرويدى دائمًا عن أصل العمل الأدبى فى حياة الكاتب، ويتبنى ما سلَّم به سانت بوف من أن العمل الأدبى يعبر عن الإنسان برمته؛ غير أن هذا النقد قد جدد طريقة تصوُّر الصلة بين حياة المؤلف والعمل الأدبى، كما يتضح ذلك مع شارل مورون ونقده النفسانى، وهو من بيَّن جميع التطبيقات الممكنة للتحليل النفسى على الأدب أبلغها مدًى وأكثرها تعمقًا، لتجاوز النقد السيرى واقتراح نموذج جديد لتفسير العمل الأدبى من خلال حياة المؤلف.

شارل مورون والنقد النفسانى

ابتدع مورون عام ١٩٤٨ مصطلحًا جديدًا، هو "النقد النفسانى"، داعيًا إلى إعطاء المنظور النقدى الأولوية على المنظور السريرى عندما يُراد تطبيق التحليل النفسى فى قراءة الأعمال الأدبية، ومنددًا بطغيان التحليل النفسى الطبى واكتساحه حقل النقد الأدبى، ومن الذين يلمح إليهم مارى بونابرت فى ما كتبته عن إدغار ألن بو، وروني لافورغ فى نقده لبودلير، وكان هذان المؤلفان قد اجتهدا فى تحديد معالم عصاب عند بو وعند بودلير، وذلك بمعالجة أعمالهما على أنها مادة كلامية شبيهة بالتداعيات التى تصدر عن المحلَّلين على أريكة المحلل النفسانى. ويُلمِّح أيضًا إلى أصحاب السيرة النفسانية؛ لأنهم يسلمون بأن العمل الأدبى برمته تحكمه صراعات الطفولة، وذلك موافقة للمبدأ الذى قرره دومنيك فرننديز، وهو: "هذا العمل من ذلك الطفل". وقد كان مورون من الساعين إلى أن يكون للأدب المقام الأول؛ فلذلك نهى عن تقليد الدراسات المتبنية للتحليل النفسى الطبى؛ لأنها تطَّلع على تفاصيل سيرة الكاتب قبل أن تقرأ نصوصه، ودعا إلى قراءة الأعمال الأدبية جميعها أولاً، ثم الاطلاع بعد ذلك على سيرة

الكاتب على سبيل الاستقصاء، لكن على ضوء الحقائق المكتشفة فى أعماله الأدبية. وقد وصف مورون نقده النفسانى وصفًا دقيقًا فى كتابه "من الاستعارات المستحوذة إلى الأسطورة الشخصية"، الصادر عام ١٩٦٣، بعد أن حاول ذلك أولاً فى كتابه "اللاوعى فى أعمال راسين وحياته". فالقراءة "الطافية" المتنبهة إلى التفاصيل التافهة، إذ ترص نصوص الكاتب الواحد جميعها، تُمكِّن الناقد من كشف ما فى العمل الأدبى من تكرار غير مقصود وغير مفكر فيه لمجموعة أمور، مثل الصور البلاغية و"الاستعارات" أو الأوضاع "المستحوذة": فتلك جميعًا عناصر هيكلية متى قرن بعضها إلى بعض كشفت عن "أسطورة شخصية"، أى عن قوى متصارعة، هى أصل العمل الأدبى.

ولعل ذلك الصراع قد أججته حوادث من حياة الكاتب، لكن لا يحسن البحث فيها إلا فى مرحلة لاحقة، للتثبت من صحة القراءة - التأويل، ولإدراك مداها العاطفى على ضوء العمل الأدبى.

لقد قلب منهج مورون رأسًا على عقب مجموع مسلمات النقد التقليدى. وهو، عندما دعا إلى قراءة تراچيديات راسين جميعًا على أنها مسرحية واحدة، قد شوّش عن قصد ملامحَ الشخصيات والأحوال الخاصة بكل مسرحية على حدة، ليبرز دافعًا ثابتًا، هو تحقيق رغبة وحيدة فى صور شتى. ورص النصوص المختلفة الذى يدعو إليه مورون أشبه شىء بالتكثيف؛ فترى "هرميونة" و"ركسانة" تنضمان إلى "أغريبينة" و"فيدرة"، فتتكون منهن جميعًا صورة وحيدة للأم المهيبة. ويسوغ تلك المقارنة بينهن موقعهن المتشابه فى حالة مستحوذة على مسرح راسين، هى أن رجلاً يحار بين امرأةٍ شبقية وعشيقةٍ حنون، وتلك حال "بيروس" مع "هرميونة" و"أندروماكة"، و"نيرون" مع "أغريبينة" و"جونية"، و"بايزيد" مع "ركسانة" و"أتليدة"، و"هيبوليت" مع "فيدرة" و"أريسية". فترى الرجل يجتهد فى الخلاص من الأولى وخطب ود الأخرى. لكن نيل الابن استقلاله ورجوليته يقترن دومًا بعودة الأب. وكان أول ظهور للأب فى تراچيديات راسين فى مسرحية "متريدات"؛ عندئذ انتقلت الطاقة العدوانية من الأم إلى الأب، وأضحى مع توالى المسرحيات أشد توعدًا؛ حتى إنه اتهم الابن ورمى به فى قبضة الأم الرهيبة؛ فقد اتهم "تيزى" ابنه "هيبوليت"، وأسلمه إلى "فيدرة". ويوضح شريط

تراچيديات راسين ما آل إليه صراع قوى متناحرة، ويمكن من استخلاص "أسطورة شخصية" من الأحوال المستحوذة على مسرح راسين؛ و"الأسطورة الشخصية" هو الاسم الذى أطلقه مورون على الخطاطة الأوديبية التى وقف عليها فى تراچيديات راسين، وعلى مختلف صورها من مسرحية إلى أخرى: وخلاصتها أن الابن عندما يتخلص من الأم يكتشف أن رغبته داخلة فى باب المحرمات؛ عندئذ يحس بالذنب ويريد أن يعاقب نفسه، وقد بلغ ذلك الإحساس ذروته إبان مسرحية "فيدرة".

وفى هذا الصدد بالذات يختلف النقد النفسانى عن شكل آخر من أشكال النقد التحليلى النفسى، هو ذاك الذى يبحث فى النصوص الأدبية عن النمطية التى يتجلى فيها اللاوعى الجماعى، ومن أصحابه يونغ وتلميذه شارل بودوان وأوتو رنك، وهو صاحب مقالات بحث فيها لازمةَ مضاعِف البطل أو ولادة البطل، أو فرويد أحيانًا، لاسيما فى مقالته فى "موضوعة الصناديق الثلاثة" المنشورة عام ١٩٣٣ فى كتابه "مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى". فهؤلاء جميعًا جعلوا فى مرتبة واحدة بعض الخرافات والحكايا الشعبية والأساطير والأعمال الأدبية؛ لأنها تضم لازمات متشابهة. وفى هذه الصور الرمزية قرأوا الإنسان الكلى، لا إنسانًا بعينه. أما مورون، فعلى العكس، لا يهتم بالصورة النمطية للأم الرهيبة فى مسرح راسين، بل يقرأ جماع أعمال الكاتب الواحد ليكتشف فيها "الأسطورة الشخصية" الخاصة به ويصفها.

من سانت بوف إلى مورون، الحياة والعمل

منهج مورون منهج بنيوى وتكوينى أيضًا؛ فقد تتبع مغامرة الرغبة فى نص تراچيديات راسين، ثم اندفع يبحث فى حوادث حياة الكاتب عما أجج صراع القوى المتناحرة التى "تحرك العمل الأدبى من داخله"، فتكسبه انسجامه ووحدته؛ فعنى فى الجزء الثانى من كتابه بالنظر فى حياة راسين، واكتشف أن عشقه للمسرح قد عارضته مؤسسة بور رويال، وأصحاب بور رويال هم الذين كفلوا راسين؛ إذ كان يتيم الأم. فوقع مورون على حادثين: أولهما انفصال راسين عام ١٦٦٣ عن بور رويال

واعتزامه أن يؤلف مسرحيات، خلافًا لكل حكمة وحذر. وثانيهما تركه التأليف المسرحى عام ١٦٧٧ بعد ظهور مسرحية "فيدرة". وهذان الحادثان يشهدان على ما عاشه راسين من صراع عنيف دائم، متأرجحًا بين ما يجب عليه من العرفان لبور رويال، وبين عشقه للمسرح. فمن الممكن إذن أن يكون الابن العاشق الذى يظهر على خشبة المسرح هو مضاعف المؤلف و"رغبته الآثمة فى تأليف التراچيديات". وقد استدل مورون على ما رآه من توافق بين بنيات الأعمال الأدبية وبنيات حياة المؤلف برسالة كتبها راسين أيام شبابه، يصف فيها هذا الشاعر المسرحى مشهدًا أثَّر فى نفسه. لقد رأى فى ليلة عيد بمدينة نيم طلعة شابات تحلقن حول مدفأة ساطعة أنوارها سطوعًا بدت به الأوجه كأنها حلم لا حقيقة، وأضاف راسين أنه كان وقتئذٍ فى صحبة شيخ راهب "لايستحسن الضحك"؛ فالشوق الذى أيقظته رؤية تلك الحسناوات وعشق المسرح – ويتجلى فى استعذاب ما فى المشهد المذكور من مخايل الحلم – قد اجتمعا معًا، والتبس أحدهما بالآخر، فكانا فى آنٍ واحد حلالاً وحرامًا، مباحين ومحظورين، لوجود الراهب المتزمت صحبة الشاعر الشاب؛ أضف إلى ذلك كله أن الرسالة والحادث الذى تحكيه قد وقعا عامين قبل قطيعة الشاعر مع بور رويال واعتزامه التأليف فى المسرح.

يتضح بهذا المثال أن مورون يقيم بين حياة المؤلف والعمل الأدبى ضربًا من السببية، غير ذلك الذى أقامه النقد السيرى. فحياة المؤلف متصلة بالعمل الأدبى لا بصلات سطحية ولا بمَشابه جزئية منفصلة، بل "بطرق لاواعية أساسًا"، من خلال الاستيهامات. فالصدى الباطنى الذى خلفه فى نفس الشاعر هذا الحادث الواقع بمدينة نيم، أى قيمته العاطفية، وعلى ذلك يشهد نص الرسالة ونص المسرحيات؛ إذ ذُكرت فيها ليالٍ مثل تلك الليلة – كالليلة التى ظهرت فيها "جونية" لـ"نيرون" فى مسرحية "بريتانيكوس" – هو الذى تُقاس عليه عندئذ أهمية الحادث المذكور. ولذلك تغيرت طريقة كتابة سيرة الكاتب، ولن يُترك بعد لهذه "الأنثربولوچيا الكسولة العامية" (ستاروبنسكى) وحدها أن تقرر أهم الحوادث فى حياة المؤلف، بل لابد أن ينظر فى الحوادث الدقاق وفى التفاصيل التافهة فى الظاهر، مثلما ينظر فى الحوادث الكبار كالوفاة والزواج والخصومة، وذلك متى أمكن الاستدلال على أن لها صدًى استيهاميًا. فالحقائق

الخارجية التى قال بها سانت بوف صار ينافسها شكل آخر من أشكال الحقيقة، هو حقيقة المتخيل؛ مما يبطل ما كان يراه سانت بوف من تضاد بين صدق الشهادات ووثائق الأرشيف وبين أكاذيب العمل الأدبى أو أقنعته.

وقد برهن النقد النفسانى، بالإضافة إلى ذلك، على أن لاوعى الكاتب إذا كان حقًا هو أصل العمل الأدبى - وهو فى مثال راسين العلاقة بينه وبين بورروپال، وقد استحال فى ذهنه صورةً أخرى من صور الأم الرهيبة - فالعمل الأدبى على عكس ذلك هو الذى يبين اللاوعى ويصوغ الصراع فى شكل بعينه. وذلك أن مورون يرى أن كتابة العمل الأدبى "سيرورة لاواعية لمعرفة الذات"، وأنها تقابل "تعثرات الحياة". فبالعمل الأدبى كله تكتسب الحياة برمتها معنى، وهو الذى يبرز استمرار مأساة لاواعية تخفيها تقلبات الحياة، ويدمج حوادث الحياة فى مجموعة دالة. ينبغى إذن أن تُقرأ الحياة على ضوء العمل الأدبى، لحل بعض ألغازها.

مثال ذلك أن انقطاع راسين عن التأليف المسرحى بعد مسرحيته "فيدرة"، وهو الذى عده مؤرخو الأدب "أحد الألغاز التى عجز عن فكها التاريخ الأدبى" (ريمون بيكار)، قد بين مورون أنه يجب تأويله انطلاقًا من العمل الأدبى. وذلك أن تبرير انقطاع راسين عن المسرح بالدسيسة التى حاكها برادون وبتزهد راسين تبرير غير كافٍ؛ إذ لا يخفى أن شهرة برادون لم تحط من مكانة راسين عند الملك، وأن مسرحية "فيدرة" قد أصلحت ما بين راسين وأرنو الجَنْسِنى[1]، وأُعلن ذلك الصلح على الملأ، وكان من شأنه أن يفيد راسين أن المسرح والتزهد أمران غير متناقضين. فهذا الانقطاع الذى يصعب رده إلى سبب ظرفى، يبدو أنه صدى فى حياة المؤلف للتضحية التى ضحتها "فيدرة"، وهى من الشخصيات التخييلية، بغرام أقرت به وأعلنته على الملأ بوصفه غرامًا محرمًا، وذلك فى المسرحية المسماة باسمها. فلعل هذه المسرحية، متى وضعت فى موضعها من مجموع مسرحيات راسين لتتبع ما آلت إليه رغبة راسين اللاواعية،

---

(١) نسبة إلى "كرنليوس جَنْسِن"، معلم لاهوتى هولندى، قتله الطاعون سنة ١٦٣٨ . اشتهر بكتابه "الأغسطينى"، بسط فيه مذهب القديس أغسطين. (المترجمان)

تجسد انتصار الأنا الأعلى فى نهاية الصراع؛ فيكون تأويل انقطاع راسين عن المسرح هو أنه نكوص عصابى، حدّتُه وفُجاءتُه شاهدان آخران على دلالته اللاواعية. وهذا التوضيح الذى فك غوامض حادث من سيرة المؤلف، بواسطة قراءة الأعمال برمتها وتأويلها، يقلب رأسًا على عقب مسلمات النقد السيرى والسيرة النفسانية، ويبين أن العمل الأدبى "يَلِد أباه" (سارة كفمان).

مصير النقد النفسانى

رأينا فى النقد النفسانى صيغة جديدة لمساءلة النصوص ومساءلة علاقة العمل الأدبى بحياة المؤلف، وبحثًا مفيدًا فى الأشكال التى يتخذها المتخيل وقواه وتتكشف فى الإبداع الأدبى. لكن يحق لنا أن نعيب عليه ما عاب عليه جيرار جنيت فى مقالة له (فى "صور I")، وهو أن "مسلماته الأبستمولوچية ذات نزعة وضعية" تجعله شبيهًا - أكثر مما يود مورون نفسه - بـ"الاختزال" الذى نجده فى النقد القائل بالحتمية.

لقد استعمل مورون فى قراءة راسين معرفة مسبقة: استخدم جهاز المفاهيم الفرويدية برمته - وقد أوجزنا ذلك فى عرضنا - ومنهجًا لفك المعنى هو أيضًا موروث عن فرويد. فقرأ مسرح راسين قراءة بنيوية، راصًا تراچيديات راسين كما رص فرويد "تيمون الأثينى" و"هاملت"، ليبين العودة المستحوذة للازمة النفور من الجنس، من مسرحية إلى أخرى. وما أخذه مورون عن فرويد إنما هو عنده ضمان للعلمية والموضوعية. فقد استعمل المعرفة التحليلية النفسية بوصفها شبكة وحيدة لقراءة النصوص، واعتبر مكتشفات القراءة البنيوية أمورًا "موضوعية"، وأنها ليست "تعليقًا". لكن البنية إنما تُبنى أكثر مما تدرَك؛ فهى نتيجة تقطيع الناقد لنص العمل الأدبى، والناقد يقرأ النصوص غير مجرد من مسلمات أيديولوچية ومن معرفة مسبقة، وإنكار ذلك قد يُسقط النقد فى الوثوقية. ويبدو من الأفضل اعتبار النقد النفسانى لغة نقدية كغيرها من اللغات، لا أكثر حيادًا ولا أكثر موضوعية منها، وأنه ليس منهجًا تحليليًا علميًا للنصوص الأدبية.

وقد اجتهدت أشكال أخرى من النقد المبنى على التحليل النفسى (سنعرضها فى الفصلين الخامس والسادس) فى تجاوز النقد النفسانى عند شارل مورون، ولم تلجأ إلى حياة الكاتب، بل إلى "لاوعى النص"، وهى إلى ذلك تحلل الدال، وهو ما لم يعبأ به مورون، وتأخذ فى عين الاعتبار لاوعى القارئ، لتوضح وتؤول كيف يشتغل لاوعى النص.

النقد السوسيولوچى

فرويد أم ماركس؟

رأينا أن التحليل النفسى قد أسهم فى تطور النقد بكشفه عن كليات دالة، فيما كان التاريخ الأدبى التقليدى لا يرى إلا تشابهات جزئية وحسب، لكن هذه الطريقة فى التفسير الشامل ليست حكرًا على التحليل النفسى، بل هى من سمات العلوم الإنسانية جميعًا فى القرن العشرين، لاسيما علم الاجتماع الماركسى النزعة. فالنقد الذى يرى أن مهمته التفكير فى الصلة بين الأدب والواقع مخير بين نموذجين لتفسير الظاهرة الأدبية، هما المقاربة التحليلية النفسية والمقاربة السوسيولوچية، والذى عليه أن يجزم فيه هو الدور الذى تضطلع به فى الإبداع شخصية المؤلف اللاواعية، وواقعه من حيث هو كائن اجتماعى طرف فى التاريخ وفى علاقة مع غيره من الناس. فهل الفن، كما يفترضه فرويد، عالم وهمى يتسع فيه للكاتب أن يعود كائنًا طبيعيًا حرًا فى أن يحقق فى الخيال رغبات يئس من تحقيقها فى الواقع؟ أم هو صورة من صور الكلام العمومى، كما يرى ذلك الداعون إلى نقد إنسى المنحى، أمثال بول بنيشو وجماعة السارتريين الداعين إلى "التزام" الأدب؟

أما تفضيل النقد السوسيولوچى وتبنيه، فمبرره أحيانًا هو قدرة علم الاجتماع على أن "يثبت أن حياة الأفراد العاطفية والثقافية لها دلالة موضوعية ذات طابع تاريخى واجتماعى" (لوسيان غولدمان). إذن، امتد علم الاجتماع إلى ما هو من قبيل الفردى الخاص، ويتجلى ذلك فى كتاب رونى جيرار المسمى "الكذب الرومنسى والحقيقة الروائية".

ففى "مذكرات سائح"، لصاحبه ستندال، جملة تنص على أن "الحسد والغيرة والحقد العاجز" كلها "مشاعر حديثة". فاقترح جيرار، انطلاقًا من ذلك، تحليل الرغبة ومعيّناتها التاريخية والاجتماعية تحليلاً قائمًا على قراءة الروايات، من سرفنتيس إلى بروست إلى دستويفسكى. فالروايات جميعًا لا تخلو من إبراز الطبيعة المحاكاتية للرغبة، وذلك أن أهم ما تختلف فيه مجتمعات النظام الفيودالى القديم عن المجتمع المنبثق عن ثورة ١٧٨٩ هو أن المسافة الفاصلة بين المحاكى والنموذج قد تغيرت: كان النموذج فى زمان "دون كيخوتة" بعيد المنال، فصار بعد ١٧٨٩ ندًا مساويًا؛ إذن صار منافسًا يُحسد أو يغار منه أو يُحقد عليه.

ومع ذلك يمكن رفض الاختيار بين فرويد وماركس، واعتبار العمل الأدبى أنه ليس ذا مدلول واحد؛ ففيه تلتقى دلالات متعددة، تاريخية واجتماعية ونفسانية وميتافيزيقية، وهو ينسج بعضها مع بعض. والقراءة المتعددة وحدها قادرة على إظهار تلك الدلالات؛ لأنها تستعمل لغات نقدية مختلفة.

النقد السوسيولوچى: محاولة تأويل تاريخى واجتماعى للأعمال الأدبية

أكبر ممثل فى فرنسا لسوسيولوچيا الأدب هو لوسيان غولدمان، مؤلف كتابى "الإله المتستر، دراسة للرؤية المأساوية فى "تأملات" باسكال ومسرح راسين" (١٩٥٥)، و"لأجل سوسيولوچيا الرواية" (١٩٦٤). وسوسيولوچيا الأدب تستحق أن تدخل فى مصاف النقد التأويلى؛ لأنها كالنقد التحليلى النفسانى تتوخى فهم العمل الأدبى عوض اعتباره مشروعًا حققه المؤلف عن وعى. فغولدمان لا يكتفى البتة بما فى النصوص من المضامين الصريحة ومن الحوادث ومن الشرائح الاجتماعية الممثلة فيها، ويؤكد أن العمل، فلسفيًا كان أم أدبيًا، لا يمكن الوقوف على دلالته الموضوعية إلا بوضعه فى سياق التطور التاريخى والحياة الاجتماعية. وهذا المعنى الموضوعى قد يناقض الفكرة الواعية التى صرح بها المؤلف. فإذا كان ديكارت مؤمنًا، فإن العقلانية الديكارتية ملحدة، وبلزاك صرح بأنه من أنصار النظام الملكى، غير أن فكتور هيجو قد فطن إلى أن "مؤلف هذه الأعمال الكثيرة العجيبة من طينة الكُتَّاب الثوريين، شاء ذلك أم أبى".

فالكاتب إذن لم يعد هو ذلك الوسيط "الواقعى الضرورى" بين المجتمع والعمل الأدبى، بل حل محله فى هذه الوظيفة مفهوم جديد، هو مفهوم "رؤية العالم"، ويسلّم أن العمل الأدبى يعبر عنها من غير أن يكون مؤلفه واعيًا بها. وقد عرف غولدمان "رؤية العالم" بأنها "مجموع الطموحات والمشاعر والأفكار التى يشترك فيها أفراد مجموعة واحدة (هى فى الغالب طبقة اجتماعية واحدة)، ويباينون بها غيرهم من المجموعات". والظاهر للوهلة الأولى أن مفهوم "رؤية العالم "عند غولدمان لا يخالف ما سماه بنيشو "الأيديولوچيا" أو "الأخلاق"، وقد وصفناه فى الفصل السابق. لكنهما يختلفان فى أن رؤية العالم "ليست واقعًا ميتافيزيقيًا أو افتراضيًا صرفًا"؛ وذلك أن "أخلاق" العصر الذهبى (القرن السابع عشر) إنما هى "مجادلات" فى طبيعة البشر وتراوحها بين الخير والشر، "مرافقة لصراعات التاريخ الحقيقية ومؤججة لها". أما "رؤى العالم" فهى "تعبير نفسانى عن الصلة القائمة بين بعض المجموعات البشرية وبين محيطها الاجتماعى والطبيعى". وهى شاهد على توافق بين فكر وسلوكات، ويعبر عنها فى ميدان الأدب "بإبداع عالم ملموس من الكائنات والأشياء بواسطة الكلمات".

ليست رؤية العالم إذن مسلمة تجريبية مباشرة، بل هى مفهوم استخلصه الناقد من وقوفه فى حقب الواقع على حقبة بعينها، ليبرز حوادث متزامنة فيها، ويربط بعضها ببعض.

أما "الرؤية المأساوية"، فقد احتاج غولدمان فى تعريفها إلى أن يربط ثلاث حوادث بعضها ببعض من الحقبة الممتدة بين سنتى ١٦٣٣ و١٦٧٧، وهى: تأليف راسين لتراچيديات الرفض، واعتزال بعض أبرز شباب ذلك العهد - مثل المحامى أنطوان لومتر - فى دير بور رويال دى شان، وتأليف باسكال لكتابه "التأملات"، وفيه أن الإنسان كائن مفارق لأن أصله من اجتماع وتنافر لنزعات متضادة، مثل العظمة والخسة أو الضعف والقوة. إذن تعكس "الرؤية المأساوية" أزمة عميقة فى العلاقات بين الإنسان، أو بين بعض الناس، وبين العالم الاجتماعى أو الطبيعى. والعالم مبهم غامض وملتبس فاسد، أو على الأقل هو يتبدى كذلك لكل من يعيش بأعين الله، وتحول تطلعاته إلى قيم المطلق

والوضوح دون رضاه بما يرضاه غيره من عامة الناس من واقع سماته التجزؤ واللبس. والتحليل التاريخى يكشف أن الرؤية المأساوية أو الأيديولوچيا الجنسنية – وقد صارتا شيئًا واحداً فى القرن السابع عشر – قد انتشرت بين أفراد فئة اجتماعية واضحة المعالم، مكونة من نبلاء الكساء، والبرلمانيين، وكبار الموظفين والمحامين، ووضعية هذه الفئة مفارقة إذا قيست بالدولة الملكية؛ إذ هى تناهضها، غير أنها خاضعة لها خضوعًا اقتصاديًا، ولا يمكنها أن تطلب تغييرها تغييراً كاملاً. فنتج عن ذلك موقفان كان لهما نصيب فى تكوين صورتين من الجنسنية: أحدهما سمته "رفض العالم"، ويؤدى إلى الاعتزال فى دير بورويال والتخلى عن أية وظيفة كنسية أو دينية، وهو العلة فى سلوك "جونيه"، إحدى بطلات راسين فى مسرحية "بريتانيكوس". أما الموقف الثانى، وهو موقف "رفض العالم والعيش فيه"، فمثاله سلوك بسكال فى آخر سنوات حياته؛ فقد اكتشف مساحة الدويرى[٢]، وأنشأ مقاولة للنقل بالعربة بثمن زهيد، وكان يكتب فى الوقت نفسه كتابه "*التأملات*".

وبناء كلية دالة بربط حوادث متزامنة بعضها ببعض، وباستعمال التحليل التاريخى، من شأنه أن يساعد على فهم بنية الأعمال الأدبية ودلالتها. فغولدمان يقرأ تراچيديات راسين على أنها تراچيديا واحدة، ويرى أن "بيروس" و"أورست" و"هرميونة" و"نيرون" و"بريتانيكوس" و"أنتيوخس" و"تيزى" و"هيبوليت"، يشتركون جميعًا فى سمات، هى أنهم يريدون أن يُخانوا ويُخدعوا، وأنهم مزيفون، وأن الوعى الخلقى منعدم لديهم: فهم إذن صور العالم الفاسد. ويقابلهم أمثال "أندروماكة" و"جونيه" و"تيت" و"بيرينيسة" و"فيدرة": فهؤلاء يتيمزون بتطلعهم إلى الشمول والمطلق، وبرفضهم للمساومة، وهم مثال الإنسان المأساوى. أما "هكتور" فى مسرحية "أندروماكة"، وشخصيتا "الشمس" و"فينوس" فى مسرحية "فيدرة"، وأيضًا "رومة" فى مسرحية "بريتانيكوس"؛ فكلها نموذج الإله المتستر الذى تقول به الأيديولوچيا الجنسنية، المتفرج على أفعال البشر. فمسرح راسين مبنى

---

(٢) هو خط منحن ترسمه نقطة فى دائرة تُدحرَج على سطح مستو. (المترجمان)

على عناصر الرؤية المأساوية الثلاثة هذه؛ فهو إذن خير مثال لما فى المفارقة من قيمة إنسانية وأخلاقية. فهذه "فيدرة" تريد تحقيق اتحاد المجد والوله، واتحاد الحقيقة والحياة؛ غير أنها اضطرت إلى الإقرار بأنه من الوهم الظن أن الإنسان يمكن أن يعيش فى العالم بلا اختيار ولا تنازل؛ فلذلك خلخلت نظام العالم خلخلة عميقة.

ها أنت ترى أن منهج غولدمان يجعل من العمل الأدبى "عبارة مصغرة عن العالم الذى نشأ فيه"، أى "موجزًا رمزيًا من القانون الجماعى السائد فى الوقت وفى الوسط الثقافى اللذين أنتجاه" (ستاروبنسكى). فجوهر هذا المنهج هو نظرية "العمل الأدبى – المرآة". ويرى غولدمان أن الإبداع الأدبى "إبداع عالم بنيته تناظر البنية الجوهرية فى الواقع الاجتماعى الذى كتب فيه ذلك العمل الأدبى" ("لأجل سوسيولوچيا الرواية").

والاعتراض على منهج التحليل هذا سهل، كأن يُقال: إذا صح أن العمل الأدبى يعكس البنية الاجتماعية، فلمَ لمْ ينتج كتاب العصر الواحد والفئة الاجتماعية الواحدة جميعًا عملاً أدبيًا واحدًا؟ وما العلة فى أن بعض الأعمال الأدبية عوض أن تعكس الواقع السائد تعمد إلى إنكاره فى صور شتى، مثل "الفضيحة والمعارضة والتهكم والإهمال" (ستاروبنسكى)؟ وعملية الإنكار هذه – وكثير من كبريات الأعمال الأدبية الحديثة متسم بميسمها – تقودنا إلى إعادة النظر فى صلة الأدب بالواقع، وذلك أن "لغة العمل الأدبى ولغة الثقافة السائدة ليس جوهرهما واحداً، اللهم إلا أن يكون "الأدب لعبة منظمة بقواعد فى مجتمع منظم بقواعد". أما جان ستاروبنسكى، فيرى أن حدود النقد السوسيولوچى تكمن فى عدم تعميمه، وذلك أن مسلمته بأن العمل الأدبى مرآة عاكسة لا تصدق إلا على قلة قليلة من الإنتاج المكتوب، أى أنها تصدق على الأساطير البدائية والحكايات الشعبية أكثر من صدقها على الأعمال الأدبية؛ لأنها فى معظمها تقيم مع الأدب الذى تقدمها والمجتمع المحيط بها "علاقة خلافية جدالية".

النقد الموضوعاتى

أصالة النقد الموضوعاتى

ظهر النقد الموضوعاتى فى الوقت الذى ظهر فيه النقد التحليلى النفسى والنقد السوسيولوچى؛ فكتاب جان بيار ريشار "الأدب والإحساس" قد صدر سنة ١٩٥٤، وهى السنة التى ناقش فيها شارل مورون أطروحته، وعنوانها "اللاوعى فى أعمال جان راسين الأدبية وفى حياته". لكن ينبغى تمييز النقد الموضوعاتى عن غيره من أشكال النقد التأويلى. فهو النقد الوحيد الذى لا يتبنى المسلمة التى يسلم بها التاريخ الأدبى والنقد الجديد التحليلى النفسى والسوسيولوچى، ومفادها أن الأدب تعبير عن الإنسان أو عن المجتمع والتاريخ. ويرتكز هذا النقد على تصور جديد للأدب، موروث عن الرومنسية، بعد أن وسعه بروست فى "خلافًا لسانت بوف" وفى "البحث عن الزمن الضائع"، وهو أن العمل الأدبى ليس تعبيرًا عن شىء موجود قبله، ولا انعكاسًا لخبرة بالعالم سابقة، بل هو فى جوهره إبداع وكشف لمعان مجهولة خفية.

يرى بروست أن الصلة التى يقيمها الكاتب بينه وبين اللغة تجعل من العمل الأدبى محل اختراع الذات أكثر مما هو محل تعبير عن الذات، وذلك أن الكاتب الحق هو ذاك الذى ينبذ "الكلام اليومى" و"العبارات المتداولة، ويرفض ما يوحى به إلينا ما أخذناه عن الآخرين – وعن أسوأ الآخرين – عندما نريد الحديث عن شىء من الأشياء"؛ لأن ذلك كله لا يكشف لنا من الواقع سوى "معرفة متواضع عليها"، ينبذ ذلك "لكى ينزل [...] إلى تلك الأعماق الهادئة التى يختار فيها الفكر من الكلمات ما يعكسه برمته". فالكتابة إذن متميزة عن اللغة المشتركة، ولذلك تُمكِّن الكاتب من "إدراك جديد لكيانه المفكر" (جورج بولى)، وذلك أن "الأنا العميق" عند الكاتب ليس هو البتة "أناه الاجتماعى" المعروف من سيرة حياته (بروست فى "خلافًا لسانت بوف"). فالعمل الأدبى ليس إذن نتاج واقع موجود قبله ولا انعكاسًا له، بل هو أصل وحادث، وقد عرّفه ستاروبنسكى بأنه "مسار أو نسق من علاقات متغيرة، أقامتها اللغة بين وعى مفرد والعالم".

ويرى ستاروبنسكى أن "كتابة روسو أسلوب خاص من أساليب الوجود فى العالم". ويبدا له أن خطاطة تركيبية وحكائية مهيمنة هى البنية الغالبة التى من خلالها "يتأول روسو نفسه ويتأول بها العالم وموقعه فيه". فالجملة عند روسو - والحكايات كذلك - تتدرج فى ثلاث مراحل، مع تغير فى الفاعل النحوى. فترى فيها على التوالى: استفزازاً من الخارج، أى من الآخرين، ويعبر عنه فى فضلة (تضم اسم فاعل أو اسم مفعول)، ورداً من "الأنا" (يكون فعلاً أو قولاً) هو العمدة، وفى فضلة أخرى (أو ظرف) فى آخر الجملة تأتى النتيجة أو النتائج، وهى غير متحكَّم فيها. فروسو برمته، أى علاقته بغيره من الكائنات، ورغبتُه تبرئةَ ساحته، وأيضًا فلسفتُه فى التاريخ، كل ذلك يراه ستاروبنسكى مجملاً فى هذه الصورة الثلاثية العناصر.

والآثار المترتبة على النقد من هذا التعريف الجديد للأدب مختلفة: فالنقد النفسانى وسوسيولوچيا الأدب يردان العمل الأدبى إلى شىء آخر خارج عنه، هو حياة الكاتب أو التاريخ ومجتمع الوقت؛ أما النقد الموضوعاتى فعلى العكس، هو نقد داخلى، والقراءة الحقة هى التى ترى أن علاقة الكاتب بالعالم وبغيره من الناس وعلاقته بنفسه أيضًا، متضمنة كلها فى العمل الأدبى؛ لأنه المحل الذى يخترع فيه الكاتب نفسه ويكشف عنها. فلا داعى إلى البحث عنه فى وثائق الأرشيف، ولا داعى أيضًا، للكشف عنه، إلى استعمال منهج مهيأ سلفًا لفك رموز المعنى، سواء أكان هو التحليل النفسى أم علم الاجتماع الماركسى. فعند النقد الموضوعاتى أن كل عمل أدبى هو أصيل لا مثيل له، وأنه تجربة "وعى مفرد" فى علاقته بالعالم؛ فلذلك "يجب ألا تسبق أداة النقد التحليل" (جان روسى)، بل على الناقد - على عكس ذلك - أن يجتهد فى التوافق مع العمل الأدبى الذى يقرأه، وعليه أن يعيش هو نفسه التجربة الروحية التى عاشها الكاتب، وعليه لأجل ذلك أن يستنفد جهده لإدراك حركية الإبداع التى تُخرج العمل الأدبى من الصمت وتبسطه. النقد الموضوعاتى إذن "نقد للوعى".

رأينا أن النقد النفسانى وسوسيولوچيا الأدب قد غيرا المقام الذى كانت الكتابة الأدبية تعترف به "للمؤلف" و"للعمل الأدبى"؛ فعندما وُضعا وسط حقل من القوى والدلالات تتجاوزهما وتفسرهما - وهى دوافع اللاوعى أو البنيات الاجتماعية -

فقدَ الأول منهما حريته والثانى أصالته. أما النقد الموضوعاتى، فعلى العكس: يبحث فى العمل الأدبى عن نشاطِ "فاعل مبنِين" (ستاروبنسكى)، ويرد بنيات العمل الأدبى الموضوعية إلى الفكر الذى أنتجها، غير أن الوعى المقصود هنا ليس هو ما جرى التاريخ الأدبى على تسميته باسم "مقاصد" المؤلف.

والخيال المرهف وحلم اليقظة كالمعانى والأفكار، داخلٌ كلُّ ذلك فى تعريف "الوعى" عند النقد الموضوعاتى؛ لأنه يستوحى أعمال بشلار، ويستلهم الظاهراتية. فقد قام بشلار، من سنة ١٩٣٧ فى كتابه "التحليل النفسى للنار"، إلى سنة ١٩٦٠ فى كتابه "شعرية حلم اليقظة"، باستكشاف عالم الخيال الشعرى ورموزه، وجزم بأولوية الخيال المطلقة، وتقدمه على الفكر وعلى الإرادة. وعرف "الخيال المادى" بأنه حلم يقظة الإنسان بالعالم وبعناصره (النار والماء والهواء والتراب)، وجعل مما سماه "المتخيل الدينامى التنبؤى" البؤرة المنبثقة منها جميع الأنشطة الجمالية. فالنقد الموضوعاتى مدين لبشلار وللظاهراتية بما لا يخفى على أحد، ويكفى شاهداً عليه ما جاء فى كتاب جان روسى، "أدب عصر الباروك بفرنسا"، من تحليل لصور اللهب والثلج والسحاب وقوس قزح، من حيث هى آثار حلم يقظة "عنصرى" فى الموضوعاتية الباروكية. والنقد الموضوعاتى يقرأ الأعمال الأدبية بمفاهيم مثل الإدراك والإحساس؛ مثال ذلك أن جان ستاروبنسكى، فى كتابه "جان جاك روسو، الشفافية والعائق"، قد قرأ أعمال روسو كلها وفهمها اعتماداً على استحواذ الشفافية والضوء على النص، ودرس أيضًا فى "العين الحية" موضوعة النظرة عند عدة كُتَّاب، مثل كرناى وراسين. أما جورج بولى، ففى كتابيه "دراسات فى الزمن البشرى" و"الفضاء البروستى"، حاول أن يقرأ كيف تَملّك الخيال المبدع الزمان والمكان، فنظمهما تنظيمًا يكشف عن وجود الكاتب فى العالم. وأما جان بيار ريشار، فقد حاول فى كتابه "الأدب والإحساس" أن يقف فى نص أعمال ستندال وفلوبير على اتصال أصيل بالأشياء، وعلى دينامية ذلك الاتصال المنظِّمة للعمل الأدبى. فحدس الناقد وتنبهه إنما يتوخيان الوقوف على الإحساس، وهو دائمًا إحساس أصيل، يعبر عن علاقة بالعالم متفردة.

فلذلك اتهم النقاد، "المحدثون" والقدماء على السواء، النقد الموضوعاتى بالانطباعية وبأنه نقد البحاثة. مثال ذلك أن شارل مورون يقابل بين موضوعية منهجه المكتسبة من علم التحليل النفسى وبين دراسات بشلار وبولى وريشار وما فيها من "ذاتية" ومن "عرضية"، لكن تعريف "الموضوعات" فى العمل الأدبى وتعيينها يخضعان لقواعد دقيقة.

ما الموضوعة ؟

استعمل التاريخ الأدبى الموضوعة للإشارة إلى لازمة مشتركة فى مجموعة من الأعمال الأدبية، واستعمله النقد الموضعاتى للدلالة على معنى يكاد يكون عكس المعنى الأول، وذلك أن الموضوعة لا يوقف عليها بمقارنة أعمال مؤلفين شتى، بل بمقارنة مجموع نصوص المؤلف الواحد. فعند بروست أن الموضوعة تلخص "ما فى العمل الأدبى من جمال خفى"، وهى أيضًا "الميزة الخفية لعالم فريد"، وبها تعرف "الرؤية" الخاصة بكل كاتب. فالموضوعة – فى مؤلفات ستندال – "إحساس ما بالاعتلاء، مقترن بالحياة الروحية: المكان المرتفع الذى سجن فيه جوليان سوريل، والبرج فى أعلاه الذى سجن فيه فبريس، وبرج الناقوس الذى يتعاطى فيه الراهب بلانس إلى التنجيم ومنه يتفرج فبريس على منظر بديع" (نقلاً عن كتابه "السجينة").

وتتجلى الموضوعة للقارئ بتكرارها عند الكاتب الواحد من نص إلى آخر، وليست هى كلمة، بل كوكبة أو شبكة من الدلالات: ليست هى "البرج" وحسب، بل هى "إحساس ما بالاعتلاء مقترن بالحياة الروحية". ولا عبرة بكونها موروثة عن تقليد أدبى تقدمها، أو عن متخيل مشترك بين ذوات كثيرة تجمعها ثقافة واحدة وتتكلم لغة واحدة؛ إنما العبرة بتكرارها فى تركيب خاص. فأصالة أية خبرة تكمن فى "ترتيب مضمونها ونظامه"، أكثر مما هى فى ذلك المضمون عينه (جان بيار ريشار)؛ مثال ذلك أن "تركيب" الموضوعات فى روايات ستندال قاده إلى جعل السجن محل السعادة. ينبغى إذن تتبع مسار "الموضوعة" فى أعمال المؤلف الأدبية برمتها، عوض البحث عن الدلالة فى سياق تاريخى.

ويرد بروست "جميع المقارنات التى يقيمها النقاد الأدبيون" بين كُـتَّاب شتى؛ إذ "ليس لها فائدة" لأنها "خارجة عن هذا المجال الخفى" الذى هو علامة العمل الفنى العظيم. فهاهنا تجد أوضح ما يتميز به النقد الموضوعاتى عن النقد التاريخى، عن تاريخ الأفكار مثلاً، وقد رأينا أنه يكشف - بمقارنة مؤلفين ونصوص شتى - عن "موضوعات ضاربة فى الزمن" (فوكو).

ولا يعنى الموضوعاتيون كذلك بـ"أعماق" اللاوعى، وذلك أن "الموضوعة" - كما يعرفها النقد الموضوعاتى - متميزة عن "اللازمة"، وعن "الصورة"، وعن "الرمز"، مما كشف عنه النقد التحليلى النفسى فى الأعمال الأدبية. فبشلار على النقيض من فرويد، لا يرد "الرمز" إلى صراع بين دافع لاواعٍ وكبت الثقافة إياه، بل هو عنده تعبير مقصود عن خيال مبدع، وذلك أن الخيال عند بشلار ليس تراجعيًا، بل "هو أصلاً منفتح، متملص"؛ أما "موضوعة" الموضوعاتيين فهى "مبدأ منظم ملموس، يكون صيغةً أو شيئًا ثابتًا من شأنه أن يقوم حوله وينتشر عالم بعينه" (جان بيار ريشار).

و"الموضوعة" أو "الصورة" لها دينامية تبدعها، ولا قيمة لها فى ذاتها، بل قيمتها فى شبكة المعانى التى تفتحها بانتظامها مع غيرها من الموضوعات أو الصور. وتروم القراءة "الموضوعاتية" الوقوف على حركة الخيال المبدع هذه، أى على "اختمار" الموضوعات، على هذا التركيب الخاص الذى هو أكثر من معجم من الصور.

"الحلم بطيران طائر للدلالة على الفعل الشعرى أمر لا أصالة له فى نفسه [...]، لكن إذا كسر الطائر زجاجة نافذة، وكانت الزجاجة أيضًا قبرًا أو سقفًا أو صفحةً، أو أسقط الطائر ريشات فاهتزت لها أوتار قيثارات ثابتة، ثم استحالت الريشات أزهارًا متناثرة البتلات، أو نجومًا هاوية، أو زبدًا، أو مزق هذا الطائر - الزبد شفافية الهواء وتمزق لها، أو استحالت تلك الشفافية تغريدَ طير تناثر آلافًا من قطرات دقاق استحالت هى أيضًا نافورةَ ماء، أو أزهارًا متفتحة، أو فرقعة الماس أو نجوم، أو رميات نرد، فعند ذلك نثق أننا فى عالم مالرمى وفى عالمه وحده" (جان بيار ريشار، "عالم مالرمى الخيالى").

فالنقد الموضوعاتى يوضح موضوعات الكاتب الواحد باستقصائه امتداد أعماله برمتها، إلا أنه لا يفسرها؛ لأنه لا يردها - كما يردها النقد التحليلى النفسى - إلى استحواذات كونية - مثل الأسرة والموت والجنس - ولا إلى نظائرها عند الأفراد، أى إلى "أساطير شخصية".

وللوقوف على موضوعات كاتب ما لابد من قراءة جميع ما كتبه - من مسودات وحواشٍ وأعمال كاملة - بوصفها نصًا واحدًا. وينبغى أيضًا اعتبار الشكل الأدبى - أى اختيار جنس من الأجناس أو أسلوب بعينه أو قواعد عروضية بعينها - أمرًا عرضيًا، إذا ما قيس بتلك التجربة الأصيلة التى تنتظم انتظامًا لاواعيًا فى الأعمال الأدبية بوصفها كلية عضوية، وهى إدراك الكاتب لوجوده فى العالم.

والنقد الموضوعاتى هذا الذى حرصنا على بيان ما يتميز به عن غيره من أشكال النقد الجديد - يشترك مع تلك الأشكال جميعًا فى إهمال مقولات التاريخ الأدبى، أى الأجناس والأشكال. فقد اختار مورون أن يقرأ تراجيديات راسين بوصفها مسرحية واحدة، وكذلك اختار جان بيار ريشار أن يصهر فى مادة متصلة دالة - هى أعمال مالرمى - عددًا من السونيهات والرباعيات وقصائد نثرية للشاعر. وباستثناء جان روسى - الذى يرى أن الموضوعات هى أيضًا أشكال - وجان ستاروبنسكى - الذى يستمد من العلوم الإنسانية، ولاسيما من اللسانيات (وسنعود إليهما معًا فى الفصلين الرابع والخامس) - فمعاداة الشكلانية هى السمة المشتركة بين جميع ضروب النقد التأويلى، وهو ما تتميز به عن التاريخ الأدبى وعن النقد البنيوى على حد سواء (والنقد البنيوى مدار حديثنا فى الفصل القادم).

الفصل الرابع

النقد من منظور العمل الأدبى

I - النقد البنيوى

لم ينج النقد الأدبى فى عقد الستين [من القرن الماضى] من الحركة العامة للمد البنيوى الذى شمل العلوم الإنسانية كلها. وقد نظر جان بيار ريشار (فى مقالة نشرها سنة ١٩٦٣ بمجلة "الفرنسية فى العالم") "فى بعض مظاهر النقد الأدبى الجديدة"، واستطاع أن يؤكد أن "النقد المعاصر كله بنيوى؛ ويرى ما تراه اللسانيات، والتاريخ، والأنثربولوجيا ... من أن الجزء - الذى هو الجملة والصورة والفكرة منفصلةً عن العمل الأدبى - لا يمكن أن يفهم إلا إذا وضع فى علاقة مع الكل الذى ينتمى إليه، وأن هذا الأخير أكبر من مجموع أجزائه؛ فهو أفقها وتركيبها".

لكن الاختلاف شاسع بين نقد "شكلانى" أو "بنيوى" يرى العمل الأدبى شيئًا مستقلاً عن الذات التى أنتجته، والنقد التأويلى الذى تحدثنا عنه فى الفصل السابق. فالنقاد التأويليون جميعًا يقرأون الأعمال الأدبية قراءة بنيوية، لكنهم يستمرون - فى الأغلب الأعم، باستثناء النقد الموضوعاتى، كما بينا ذلك - فى البحث عن أصلها، أو عن دواعيها فى الخارج، أى البحث فى حياة المؤلف. ويسعى "الشكلانيون" على عكس ذلك إلى الكشف عن سر العمل الأدبى وحصره فى التحليل الداخلى لأشكاله وبناه. فهم لا يهتمون بتكونه، ولا بكل ما يربطه بالعالم وبالتاريخ، بل ينكبون على وصف خاصياته القابلة للملاحظة، نعنى التعالقات والتكرارات والتناظرات بين أصوات أو

كلمات أو مشاهد. وبناء عليه، فـ"المعنى" الأدبى يوجد فى التعالقات الداخلية لعناصره، فى علاقاتها فيما بينها، لا فى المرجع.

"إن المقاربة البنيوية [...] تمنعنا من مغادرة العمل المنجز للبحث فيما وراءه عن التجربة السيكولوچية القبلية [...]. لقد حل اليوم محل الثنائية التقليدية - التى تفرق بين الفكر والتعبير فى الاتجاه البنيوى - مفهوم وحدة الكتابة" (جان ستاروبنسكى).

لقد دشن الشكلانيون الروس النقد البنيوى فى العشرينيات [من القرن الماضى]، وأصوله متجذرة فى فلسفة الفن التى ظهرت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. ويؤكد هذا النقد استقلال العمل الأدبى عن العالم. وقد تطورت اللسانيات البنيوية، بعد مؤسسها فردينان دى سوسير، فأمدت النقد البنيوى بأدوات مفاهيمية، وأتاحت انطلاقته.

أسس النقد البنيوى الجمالية: فلسفة العمل الأدبى - الشىء المطلق الأدبى

فى القرن التاسع عشر انفصل الأدب عن العالم الخارجى (كما بين ذلك دومينيك كومب فى تحليله للنظريات الجمالية فى الرومنسية الألمانية، فى كتاب له عنوانه "الأجناس الأدبية"، صدر فى سلسلة "معالم أدبية"، عن دار هاشيت سنة ١٩٩٢). فالرومنسية الألمانية، فى شخص نوفاليس، تسجل ذبول الأجناس، هذه الأشكال المتفق عليها عالميًا. فانفك الأدب عن أن يكون ما كان فى العصر الكلاسيكى، أى شكلاً متميزًا اجتماعيًا لتداول القيم، وحل محله العلم فى وظيفته المتمثلة فى معرفة الواقع. وفى نهاية القرن نفى عنه المذهب الوضعى القدرةَ على أن يقدم للواقع تمثيلاً يوضحه ويجلوه، "بأن يبين ماهية كل شىء" (أرسطو). وبحرمان الأدب من الغائية الخارجية، واقتناعه بأنه لم يعد يصلح لأى شىء، انطوى على نفسه. وعندما كف، من مدة طويلة،

عن أن يكون لغة الآلهة، وأن يكون لغة بنى الإنسان، كما كان يعده الكُتَّاب الكلاسيكيون، أصبح لغة الفن نفسه. لقد وسم الوعى الحديث بالأدب، منذ القرن التاسع عشر، بفكرة استقلال العمل الفنى، وبعدم تعدية الأدب. فمن فلوبير إلى الرواية الجديدة، نجد الحلم نفسه: "كتاب حول لاشىء".

"كتاب بدون وثاق خارجى، متماسك بقوة أسلوبه الداخلية، مثل الأرض، مثبتة فى الهواء بغير سند. كتاب ليس له تقريبًا موضوع، أو على الأقل موضوعه غير مرئى تقريبًا، إذا أمكن ذلك" (رسالة إلى لويز كولى فى ١٦ يناير ١٨٣١).

إن الإجازة الممنوحة للعالم تكشف عن أهمية البنية. واختفاء الموضوع المحلوم به – "كتاب ليس له تقريبًا موضوع" – أو ضعفه الشديد – "موضوعه غير مرئى تقريبًا" – يستتبع تصورًا للأسلوب يبدو لنا أنه ينبئ بأحدث التعريفات لمفهوم البنية من خلال الخاصيات الثلاث: الكلية، والتحويل، والضبط الذاتى.

والعمل الأدبى الذى يحلم به فلوبير متماسك "بدون وثاق خارجى"، أى بـ"قوة أسلوبه الداخلية فقط"، وبتنظيم نسقى لعناصره، أى أنه ثمرة عمل الفنان الطويل؛ لأن الأسلوب الذى يشغل فلوبير غير مختزل فى التفاصيل التعبيرية؛ فهو مشغول بـ"سماط" الكتابة، أى بوحدة نص الرواية واستمراريته، والأسلوب عنده هو لحمة "النسيج"، وليس "التطريز". ويطابق الوحدة الصغرى والكبرى، جامعًا مثلاً الوصف مع شخصية ما داخل الرواية، وهى عنده "آلة صنع ثقيلة، ولاسيما معقدة". ويكسب الأسلوب الكتاب وجودًا مستقلاً، دون اكتراث بالواقع الخارج – لسانى؛ حيث يعتبر "طريقة مطلقة لرؤية الأشياء". فـ"الكتاب حول لاشىء" هو إذن مثل لعبة القوى والأشكال، مثل كلية عضوية مستقلة عن التحديدات الخارجية.

فالتأكيد على استقلال العمل الأدبى، وفصله عن العالم، أدى إلى إعادة إدراج إشكالية، داخل التفكير فى الأدب، باشرتها البلاغة القديمة، وحجبتها النظرية الرومنسية، هى إشكالية "العبقرية": أى علاقات الأدب مع اللغة.

فـ"الكُـتَّـاب – الفنانون"، من بودليـر إلى فـاليـرى، جـعلوا "سـعـيـهم الحـثـيث نحـو الأسلوب" (مـالرمـى) مـهـمـتـهم الأسـاسـيـة، إن لـم تكن الوحـيـدة على الإطلاق؛ فـالأدب عندهـم فى المقام الأول، هو "فن اللغة".

الأدب باعتباره فن اللغة

"ليس بالأفكار نصنع أبياتًا، بل بالكلمـات". تصـريح مـالرمى هذا يدل على قطيعـة كاملة مع موجة كتابة "إلهامية"، هى سليلة الرومنسية. فـالكاتب السـاحر أو "النبى" فى السنوات الأولى من القرن التاسع عشر يعتقد أنه يتوفر على قدرة على التعبير خـاصة وغير محدودة. إنه سيد الكلمات: يختارها بدون أن يحس البتة أنه مرتبط بجهاز من الأشكال والبنى الموروثة، جهاز اللغة التى يكتب بها. فـ"ـالأصـالة" التى يطمح إليها هى التعبير الملهم عن تميز فردى؛ فهو يكتب بسرعة، ولا يشطب أبدًا على شىء، مسحورًا بحركية الفكرة فيه، أو بالموضوع المحاكى. وعلى عكس ذلك "الفنان" فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، "ينقش الكلمات مثل المنحوتات" (إدغار ألن بو)، يدرك مـا فى اللغة من مقاومات تواجه بها تعبيره عن أفكاره. و"مراسـلات" فلوبير تشهد على ذلك فى كل صفحة تقريبًا:

"تضيق العبارة".

أو أيضًا:

"كتبت فى أسبوعى هذا بكامله ثلاث صفحات، وسبب هذا البطء أننى لا أستطيع التفكير فى الأسلوب إلا والقلم فى اليد، وأتخبط باستمرار فى وحل أتنظف منه كلمـا ازداد".

اللغـة مـوجـودة قبل أى إبداع فردى؛ فـهى تعين وتحـد لكل كـاتب حـقل ممكناته التـعـبـيرية. فـالأدب "مـصنوع من اللغـة، أى من مـادة هـى دالة سلفًـا فى الوقت الذى يسـتولى عليهـا الأدب" (بارت). وهــذا سـبب الصـراع والنزاعـات بين الأدب واللغــة،

وقد حجبته فى بداية الأمر التنبؤية الرومنسية، ولم ينفك كتاب الحداثة، من فلوبير إلى بونج، عن إثباته. فعلى ذلك يكون الكتاب مثل "الرسامين الذين لا يملكون لكى يغمسوا ريشتهم سوى قدح كبير للصباغة، مزجوا جميعًا فيه أصباغهم منذ غابر الأزمان" (بونج).

إذن لابد للكاتب أن يعرف بنى اللغة التى يكتب فيها معرفة جيدة:

"أى عار أن نكتب دون أن نعرف ما هى اللغة والكلمة والاستعارات وتحولات الأفكار والنبر ... عار أن نكون مثل فوثيا[1] (فاليرى).

لابد له أن يعرف أن "أصالته" لا يمكن أن تكون متينة إلا بالتركيب غير المسبوق للعناصر الموجودة قبل جهده التعبيرى؛ فلذلك جزم بروست بأن "عبقرية" فلوبير هى "عبقرية نحوية". فمؤلف "مدام بوفارى" نجح "كما نجح كانط فى مقولاته" فى تجديد "رؤيتنا للأشياء" وطريقتنا فى قراءة العالم، وذلك بـ"بالاستعمال الجديد والفردى للماضى المنقطع وللماضى المتصل ولاسم الفاعل ولبعض الضمائر وبعض حروف الجر".

لقد دخل نظام اللغة فى منافسة مع نظام الوجود، فتهشمت وحدة الإنسان والعمل الأدبى الأساسية فى أيديولوچيا التعبير، وتأكدت المسافة الموجودة بين الإنسان والفنان وتجلت شيئًا فشيئًا.

الفنان منفصلاً عن الإنسان

يتعجب بودلير، فى أحد مشاريع مقدمته لديوان "أزهار الشر"، من أن كتابه كان كافيًا لأن يجعل منه "فاجرًا سكيرًا زنديقًا مجرمًا"، وهو طاهر كالورق، بسيط كالماء، ميال إلى الورع كحامل القربان، مسالم كالضحية. فالنقد يخلط خطأً "أنا" العمل

---

(١) فوثيا هذه كانت راهبة الإله آفلون الفوثى بمعبد دلف، تخبر بما يتنبأ به الإله. كانت تجلس على كرسى ثلاثى الأرجل، فوق شق ينبعث منه بخار، وعلى جبينها إكليل غار، فتأخذها رعدة، وترفع عقيرتها بكلام مبهم أو بصراخ، فيسمع ذلك رهبان المعبد، ويتأولونه على أنه جواب الإله عما سئل عنه. (المترجمان)

الأدبى، أى ذات الخطاب، بشخص المؤلف نفسه. والشاعر يزيل عنه الوهم، ويكشف له عن "آليات الحيل" التى لم يسبق لها أبدًا أن ظهرت، مما هو محروس ومخبوء فى "كواليس العمل الأدبى ومحترفه ومختبره"، وعن "البلاغة العميقة" التى تمزج "السليقة والصدق [...] بالمكر والخداع الضروريين فى خليط العمل الأدبى". وفاليرى يحاكى بودلير حين يؤكد "أنه يجب ألا ننتهى من العمل إلى الإنسان، وإنما من العمل إلى القناع، ومن القناع إلى الآلة". فخلافًا لسانت بوف وأتباعه ينفى بودلير، وفاليرى من بعده ، أن يكون "الصدق "وشفافية العمل الأدبى للحياة المعيشة قيمًا أدبية خالصة. فالكاتب مشعوذ يتقنع عوض أن يعترف، حيث باستطاعته أن يوصل إحساسات لا يحسها لأنه يعرف جيداً "الحيل" (بودلير)؛ فهو يعرف آثار الأصوات، والمعجم، والتركيب، والصور البلاغية، وجميع أقسام الكلم، على القارئ، ويستقصى كل ممكنات اللغة استقصاء الحسابات التركيبية، أى الآلة التى تحدث عنها فاليرى.

لقد كان لنص إدغار ألن بو المشهور "تكوّن القصيدة" الذى ترجمه بودلير، دور مهم فى تأسيس فلسفة الأدب، هذه التى يشترك فيها الكُتَّاب الذين أتوا بعد ١٨٥٠ . فإدغار ألن بو هو أول من أثبت أن القصيدة شىء لغوى مستقل منفصل عن مقولات الأخلاق، والشخص، وأنها "تخييل" (مالرمى) لا يعرف ضرورات أخرى غير الدقة. وقد وصف بو تكوّن "الغراب"، إحدى أشهر قصائده، وأكد أنها لم تولد من إحساس، ولكن ببرودة شديدة من حسابات، ومن تقدير منهجي للتأثيرات والتقنيات، وادعى أنه اختار كلمة **nevermore** (البتةَ) لأصواتها، وزاد عليها "أكثر المواضيع سوداوية فى العالم: أى عاشق يبكى عشيقته المتوفاة، وأضاف - لتصبح تلك الكلمة لازمة - غرابًا يُعيد ترديد **nevermore** ليوحى بالحزن السوداوى للعاشق الذى يسأل: "متى سأرى عشيقتى؟". كل ذلك، ولا نعرف هل هذا النص عبارة عن خداع أم لا، وهل كانت القصيدة فعلاً قد نظمت بهذه الطريقة؟ لكن إدغار ألن بو يؤكد هنا المسافة التى يمكن أن توجد بين الإنسان والفنان، وبين الحياة المعيشة وخطاب العمل الأدبى. ومن الآن يظهر أن هذين النظامين من الواقع غير قابلين للمقارنة ولا للقياس. فالكتابة تعنى "الاختلاء" (مالرمى)، والانسحاب من نظام الوجود، للإقامة فى فضاء اللغة والأدب.

ويسعى كثير من الاتجاهات النقدية "المطبقة للسانيات" فى دراسة النص الأدبى إلى التفكير فى علاقات الأدب واللغة ووصفها "دون اللجوء إلى سيكولوچيا المؤلف" (ليو سبيتزر). والأسلوبية تستند إلى المقابلة السوسيرية بين اللغة والكلام لتحليل الأسلوب الفردى لكل كاتب. وقد سيطرت من ١٩٠٥ إلى ١٩٦٠، وتعتبر اليوم متجاوزة؛ فالشعرية والسيميوطيقا أَغْرَتَا النقد بخطاب أكثر نسقية وأكثر صورنة، حيث تصفان بنية مجردة، نعنى "الخطاب الأدبى"، عوض أن تصف أعمالاً أدبية فردية، وذلك أن نسق الأدب يشاكل نسق اللغة، وبإمكاننا أن نقطّع فيها وحدات صغرى ونحدد قوانين تركيبها.

الأسلوبية

ما الأسلوب ؟

مفهوم "الأسلوب" ليس له اليوم تعريف واضح، مع أنه مفهوم أساسى فى كل خطاب فى الأدب. وفى مادة "الأسلوب" من "المعجم الموسوعى لعلوم اللغة" (١٩٧٢) يسجل ديكرو وتودوروف الاستعمالات المختلفة للكلمة، قبل أن يقترحا تعريفهما الخاص. ويعرّفان "الأسلوب" بأنه "أقرب ما يكون إلى ذلك الاختيار الذى لابد لكل نص أن يعتمده من بين عدة اختيارات توفرها اللغة". ويؤكدان أن "الأساليب توجد فى اللغة، وليس فى نفسية المستعملين". قد بينا إذن وجود تصورين للأسلوب متعارضين متنافسين اليوم، موروثين من القرون السابقة.

تعرف البلاغة القديمة الأسلوب بأنه سجل لغوى؛ فهى تتحدث عن "أسلوب منحط" أو "أسلوب رفيع"، يختاره الكاتب حسب الموضوع الذى يتناوله. فالتراچيديا مثلاً، إذ تصور الناس فى صور مثالية، تتبنى الأسلوب الرفيع، ويبقى "الأسلوب المنحط" خاصاً بالكوميديا، لكن قولة بوفون الشهيرة: "الأسلوب هو الإنسان نفسه"، قلبت هذا المنظور، فلم يعد الأسلوب نتيجة لاختيار ما، ولكنه شىء أشبه بالأعراض، أى تعبير لاإرادى، بل لاواعٍ، عن التميز الفردى. وقد قدم بارت، فى كتابه "الدرجة الصفر للكتابة (١٩٥٢)،

الصياغة الأكثر تطرفًا لهذا التصور الجديد للأسلوب؛ إذ قابل بين "الأسلوب" و"الكتابة". فالأسلوب عنده "صور، ووتيرة ما، ومعجم يتناسل من جسد المؤلف ومن ماضيه، وكل ذلك يشكل شيئًا فشيئًا آليات فنه"؛ فهى التى تميزه وإن لم يخترها عن قصد.

فلذلك كثرت المقابلة بين "أسلوبية عامة"، هى أسلوبية اللغة، و"أسلوبيات خاصة"، هى التى تحلل الطرائق الفردية للغة الخاصة بكاتب ما، أو بنص ما. فالأولى - ولن نتناولها هنا - قدمها أساسًا السويسرى شارل بالى الذى نشر سنة ١٩١٩ "رسالة فى الأسلوبية الفرنسية"، وتلميذاه م. كريسو وج. ماروزو صاحبا كتابى "الأسلوب وتقنياته" (١٩٤٧) و"موجز الأسلوبية الفرنسية" (١٩٥٠)؛ و"دراسات فى الأسلوب" للألمانى ليو سبيتزر (المترجمة إلى الفرنسية سنة ١٩٧٠) أوضح شاهد على الثانية.

دراسات فى الأسلوب: الأسلوبية الأدبية وليو سبيتزر

يجمع كتاب ليو سبيتزر "دراسات فى الأسلوب" مقالات كتبت بين سنتى ١٩٣١ و١٩٦٠، ويتقدمها شكل من أشكال السيرة الذاتية الثقافية عرض فيه سبيتزر بوضوح مبادئ طريقته. وتبدو الأسلوبية مثل "جسر بين اللسانيات والتاريخ الأدبى"، مركزة مثل التاريخ الأدبى على إظهار تعذر اختزال تميز الأعمال العظيمة، والكشف عنه بواسطة التحليل اللسانى فى نص العمل الأدبى، دون الرجوع إلى المؤلف ولا إلى مقصدياته.

لقد كان سبيتزر يحضر، خلال سنوات تكوينه، محاضرات مؤرخ الأدب فيليب أوغست بيكر الذائع الصيت بألمانيا، وذهل لعدم قدرة التاريخ الأدبى الوضعى على فهم خاصية العمل الفنى فى النصوص التى يروم تفسيرها؛ فالنقد المهتم بـ"أصول" العمل الأدبى يركز على مواده، فيمنع كل حكم جمالى. وتفسير العمل الأدبى عن طريق السيرة أو تاريخ الأفكار يحوله إلى مجموعة من التفاصيل المنقطعة، فلا يحافظ على وحدته العميقة. أما اللجوء إلى اللسانيات فيسمح، بخلاف ذلك، بالتصدى إلى لبِّ العمل الأدبى، وإلى معالجته من خلال مظهره اللفظى النصى. ولا يكفى مع ذلك أن نلاحظ فيه

ظواهر لغوية مشتتة، وإلا وقع منهج التحليل اللساني في ما وقع فيه التاريخ الأدبي الوضعي - الذي يعارضه - من الإفراط في البحث عن تفاصيل ودقائق لا معنى لها.
وسبيتزر مقتنع بأنه لإدراك اللغة في الصيرورة التي تجعلها أدبية لابد من القدرة على رد الأشياء الملاحظة إلى مبدأ تنظيمي وحيد. فعلى الناقد أن يكتشف جذراً مشتركاً، وأصلاً اشتقاقياً روحياً مشتركاً في الطرائق الملاحظة. لقد اعتقد سبيتزر في بداية الأمر أنه وجد مبدأ الوحدة والانسجام في نفسية المؤلف، لكنه بعدما عرف أهمية اللازمات المشتركة في مؤلفات أدبية عديدة قبل القرن الثامن عشر، وأدرك أن للمواضيع المشتركة مثل ما "للعقدة الفردية" من قدرة على البنينة، تخلى عن هذه الفرضية الأولى، ولم يعد يروم تفسير "علامات المؤلفين" من خلال "بؤرهم العاطفية". ومع ذلك فالقطيعة ليست واضحة جلية كما يمكن أن يبدو ذلك بين هاتين اللحظتين من التحليل الأسلوبي للنصوص الأدبية؛ لأنه إذا كانت الفرضيات التفسيرية قد تغيرت، فإن منهج قراءة الأعمال الأدبية بقي دائماً كما هو.

واهتمام سبيتزر المفرط بالتفاصيل، ومعرفته اللسانية سمحا له بأن يلاحظ في نص ما وللوهلة الأولى تنويعات تعبيرية. وبما أن الأسلوب حادث كلامي، أي استعمال فردي للغة، فالناقد يلاحظ بتيقظ "الانزياحات" عن المعيار والاستعمال المتمثلين في وضعية اللغة المشتركة في فترة تاريخية معينة:

"كان ديدني أن أضع خطاً تحت العبارات التي تبدو لي انزياحاً جلياً عن الاستعمال العام".

ويمكن أن يتعلق الأمر بتعابير جديدة، يمكن التعرف عليها بسهولة، كما هو الشأن عند رابلي، أو بإلحاح خاص تتكرر من خلاله عند هذا الكاتب أو ذاك كلمة، أو صورة، أو صيغة تركيبية تنتمي إلى سنن اللغة، لكنها تبدو هنا "محملة برنة، ومن ثم بقوة إبداعية يقينية، لا تتوفر فيها عادة" (فاليري).

وقد قدم سبيتزر مثالاً عن هذا النمط الثاني من الانزياح في مقالة له عن راسين؛ حيث لاحظ استعماله لأداة التنكير (un) استعمالاً متواتراً في نص مجموعة من التراجيديات كتبت في فترات مختلفة، في محل إحدى أدوات التعريف، أو في محل

ضمائر الملكية، مما يعنى مشاركة المتكلم فى الفعل. ولا وجود لأى تفصيل زائغ بالنظر إلى قوة وحدة العمل الفنى، فكان لابد من إعادة تشكيل كل النسق الخاص بالطرائق المميزة لأسلوب هذا المؤلف. فتم ربط استعمال النكرة un بطرائق التعميم وعدم التخصيص التى وسمت جميع المستويات: التركيب، والمعجم، والصور؛ وباستعمال اسم العلم، وضمير الغائب، للتعبير عن الذات، وذلك متواتر فى جميع مسرحيات راسين، وباستعمال الجمع فى ألفاظ مثل soupirs (تنهدات) وdésirs (رغبات) و amours(عشق)، وكل ذلك مما يخفى الملامح، فيجعل تحديد وضعية الشخصيات أمراً غير ممكن". وينتهى اكتشاف القاسم المشترك لكل هذه الأشياء إلى تمييز جوهر أسلوب راسين "ورؤية العالم" التى يعبر عنها. فالقانون المنظم لكل أعماله الأدبية، و"مركزها الحيوى الداخلى" هو "التلطيف"؛ وذلك أن "العقل يقدر الأمور فى سكون"، فيمنع أو "يخفف من الاندفاع الغنائى". فالبحث ينفتح إذن على الاهتمام بوقائع إنسانية تاريخية: هى "مزاج راسين"، أى "روح العصر". فراسين إنسان "لا تكلأه العناية [...]؛ فهو لا يتوانى عن ملاحظة الإنسانى وجعله موضوعيًا، ليس فقط انطلاقًا من الإنسان الذى يتألم، ولكن أيضًا انطلاقًا من طبيعة موضوعية عقلانية".

ويعتبر كتاب ليو سبيتزر "دراسات فى الأسلوب" درسًا رائعًا فى القراءة؛ فهو يبين أن علاقة كاتب ما بالعالم تتكون فى نسيج الكلمات، وأنها تظهر للمتمرس بالقراءة دون أن يكون مرغمًا على البحث خارج العمل الأدبى. وتكشف قراءة ليو سبيتزر - مثل قراءة الموضوعاتيين (انظر الفصل الثالث) لكن بوسائل أخرى - عن أنا معاصر للعمل الأدبى؛ فهى ترى النص الأدبى فى واقعيته المزدوجة المتمثلة فى إبداعيته اللفظية وفى عالمه المحسوس:

"الأسلوب والروح معطيان مباشران، وهما فى العمق مظهران معزولان عزلاً اصطناعياً من نفس الظاهرة الداخلية".

وفى هذه المنهجية مع ذلك بعض المخاطر؛ فهى مشغولة جداً باكتشاف مبدأ موحد، والملاحظ يوشك فى الواقع أن لا يمسك سوى بمسائل أسلوبية متطابقة، فيقصى التوترات الداخلية فى العمل الأدبى.

الشعرية والسيميوطيقا

مفهوم الأدبية

لقد سعت الشعرية والسيميوطيقا الأدبية إلى تشكيل علم للأدب، عماده خصائص اللغة الأدبية النوعية؛ فالشعرية تبحث عن قوانين إنتاج العمل الأدبى من داخل الأدب، لا فى التاريخ الاجتماعى أو النفسى: فالوصف الدقيق للطريقة الخاصة بالخطاب الأدبى قادها إلى وضع "لائحة بالمكنات الأدبية تبدو فيها الأعمال الأدبية الموجودة كأنها حالات خاصة منجزة" (تودوروف). والسيميوطيقا تنظر إلى الأدب باعتباره نسقًا دالاً مستقلاً؛ فالنص الأدبى يستعمل الدلائل اللغوية، لكنه ينظمها فى نسق شكلى ثانوى مطعم بنسق أولى للتواصل. إذن، ابتكرت الشعرية والسيميوطيقا جوهر الأدبى، وهو ما سماه رومان ياكبسن والشكلانيون الروس "الأدبية".

"موضوع الدراسة الأدبية ليس هو الأدب، و إنما هو أدبيته [...]: أى تحول الكلام إلى عمل شعرى، ونسق الطرائق التى تنجز هذا التحول" (ياكبسن).

وعادة ما يتم اقتراح ثلاثة معايير أساسية لتحديد الأدبية، هى أن النص الأدبى منغلق على نفسه، وأنه ليس له مرجع، وأن الخطاب الأدبى بخلاف اللغات الطبيعية "لغة إيحائية" (يمسليف).

فالعمل الأدبى مغلق، ومنته بنيويًا، بخلاف الكلام اليومى، اللامتناهى، أو على الأقل مدته غير محددة؛ فالعمل الأدبى له "بداية، ووسط، ونهاية"، كما قال أرسطو نفسه فى "فن الشعر". ويمكن للبداية أن تحتوى على النهاية، و"تبرر الوسائل"، وتحرك مختلف حلقات القصة، كما يوضح ذلك جيرار جنيت فى تحليله لرواية "أميرة كليف"، فى مقالة من كتابه "صور II"، عنوانها "مشابهة الواقع والتسويغ".

ليس للنص الأدبى مرجع، وهذا لا يعنى أن ليس له البتة علاقات مع الواقع الخارجى، لكن الأدب يربط مع الواقع علاقات أكثر تعقيدًا مما فى النصوص غير الأدبية. وإذا كان الملفوظ العادى يحيل مباشرة على سياقات – أى أشخاص وأماكن وأشياء –

من الممكن إدراكها إدراكًا ماديًا، فإن النص الأدبي يشيد سيمولاكرات مراجع من خلال لعبة العلاقات الداخلية في النص نفسه. لذلك نجد السارد في الرواية أو في السيرة الذاتية ليس هو المؤلف، أي الشخص الذي كتب النص، كما سنبين ذلك فيما بعد في هذا الفصل. والأدب لا "يعبر" عن الواقع إلا بربطه بنسق خاص من الأشكال، فهو يقسم وينظم الكلمات والأشياء تنظيمًا مغايرًا لما تقوم به لغة التواصل العادية. فهو يقودنا إلى عالم من الدلالات مستقل. والعنصر الدال في العمل الأدبي ليس هو الكلمة نفسها ومعناها الوضعي، كما هو الشأن في اللغات الطبيعية، وإنما هو شبكة الدلالات من الدرجة الثانية، أي الإيحاءات، التي تفرض نفسها بسبب علاقة غير مسبوقة، أي علاقة أصيلة، فيما بين الكلمات. فالوصف الذي قام به فلوبير في روايته "التربية العاطفية" لاجتياح قصر التويلري في فبراير سنة ١٨٤٨، يحول الحشد الواحد والمتعدد – حيث "اهتزت رؤوسه العارية اهتزازًا عنيفًا" – إلى حيوان ضخم، إلى أفعوان خرافي، هذا النموذج – الشعب، الأفعوان الخرافي – يظهر على طول المتتالية:

"وفجأة دوت لامرسييز، ومال هيسوني وفردريك نحو درابزين الدرج. إنه الشعب. هرول في الدرج. اهتزت رؤوسه العارية اهتزازًا عنيفًا، خوذات وبنادق وأكتاف، حتى إن البعض اختفى في هذه الكتلة الهائجة وهي لا تزال صاعدة، والمنظر أشبه ما يكون بنهر يصده المد والجزر الشديدان، مع الخوار الرهيب، وقوة دفع خارقة، وفي الأعلى انتشرت الكتلة. وساد الصمت، حتى لم يعد يسمع إلا وقع الأحذية وتلاطم الأصوات".

فسمات الحيوانية – "الكتلة الهائجة"، "الخوار" – وسمات الماء – "المد"، "النهر"، "المد والجزر الشديدان"، "التلاطم" – كلها مترابطة ومتكررة تفرض التشابه بين شعب ١٨٤٨ وحيوان الأساطير. فالتاريخ المعاصر إذن رد إلى الطبيعة، أي ما قبل الثقافة، إلى ذلك الزمن الغابر المعتم، حيث الإنسان لم ينتصر بعد على الغول، وحيث هرقل لم يصرع بعد أفعوان "لرن"[٢] الخرافي.

---

(٢) أفعوان لرن حيوان كان على هرقل، البطل الأسطوري، أن يصرعه؛ ففعل. وذلك أحد "الأشغال الاثنى عشر" التي كان عليه أن يقوم بها، تكفيرًا عن جرائم ارتكبها، كما تحكي ذلك الأسطورة اليونانية. (المترجمان)

هذا المثال يبين أنه من الممكن، ونحن نكتب بالكلمات العادية، أن نعطى "شيئًا رأيناه" شكلاً فريداً، ودلالة أصيلة. فالأسلوب ليس بالضرورة "انزياحًا" كما كانت تفترض ذلك الأسلوبية الأدبية. إن تنظيم الملفوظ الوصفى - أى بنيته - له هنا فضيلة تحويلية؛ فهو يجعل المدلول الأدبى شيئًا آخر غير "انعكاس" للواقع.

وقد قام الشكلانيون الروس بالاعتراض على مفهوم "الأدبية" والتخلى عنه، وذلك عندما تعرفوا على النسبية التاريخية لمفهوم "الأدب". فإدراك ما هو "أدبى" أو غير "أدبى" غالبًا ما يختلف. وأرسطو نفسه كان قد استبعد من تعريفه للأدب كل شكل تعبيرى شخصى، وكل خطاب يقوم به الشاعر باسمه الخاص؛ ففى كتابه "فن الشعر" لا يقول أى شىء عن الشعر الغنائى ولا عن سافو ولا عن فنداروس. وبالعكس، فالقرن التاسع عشر الفرنسى قد جعل من "اليوميات" جنسًا أدبيًا قائمًا بذاته. فليس للأدب جوهر لازمنى وكونى، ومن الأفضل الحديث عن "فعل أدبى" بدلاً من الحديث عن "الأدبية". ورغم ذلك، فهذا المفهوم يحتفظ بقيمة نقدية أكيدة، مثلما لاحظ ذلك جيرار جنيت فى مقالة - برنامج من كتابه "صور I" (١٩٦٦)، عنوانها "البنيوية والنقد الأدبى":

"إن النسيان الحينى للمضمون، والتقليص المؤقت "للكيان الأدبى" للأدب إلى حدود كيانه اللغوى، كان لابد له أن يسمح بمراجعة بعض البدهيات القديمة المتعلقة بـ"حقيقة" الخطاب الأدبى، وبدراسة نسق مواضعاته عن كثب. لقد نظرنا طويلاً إلى الأدب باعتباره رسالة بدون سنن، وأضحى من الضرورى النظر إليه ولو للحظة باعتباره سننًا بدون رسالة".

ولكن لا يمكن للنقد الأدبى أن يلبث على الدوام "شكليًا" يختص فى وصف نسق العمل الأدبى وحده لا غير؛ فوضعيته هذه، كما صرح بذلك جيرار جنيت نفسه، "حينية" و"مؤقتة"؛ وفى المقابل هناك إفادة ثابتة لإبراز دور الشكل، الذى أُغفل لمدة طويلة، فى اشتغال المعنى، ويتبين عندئذ كيف يحدد الأدب علاقتنا بالواقع، كما برهن على ذلك تحليل رومان ياكبسن "للوظيفة الشعرية" للغة.

الوظيفة الشعرية للغة

فى الفصل ١١ من كتابه "بحوث فى اللسانيات العامة"، وعنوانه "اللسانيات والشعرية"، يحدد ياكبسن وظائف اللغة المختلفة حسب ارتكاز فعل التواصل على عامل من العوامل التالية: المرسِل، والمرسَل إليه، والسياق، والسنن، والرسالة. و"الوظيفة الشعرية للغة" – وهى ليست حكرًا على الشعر المنظوم، مع أنها الوظيفة المهيمنة فى الأدب عامة – تركز على إثارة الاهتمام بشكل السنن نفسه انطلاقًا من الأهمية التى تعطيها لتنظيم الدال. فالشكل "أصبح صعبًا"، أو لعله صار مستعصيًا على الإدراك من خلال التوازيات بشتى أنواعها، كعودة الرنات الصوتية فى ظواهر مثل القافية، والسجع، والجناس، وفى بناءات تركيبية متشابهة، أو من خلال كل التناظرات التى يمكن أن توجد بين شخصيات رواية ما أو بين حلقاتها. هكذا تتوقف اللغة عن أن تكون شفافة للأشياء. إن "الوظيفة الشعرية" لا تلغى المرجع (أى الإشارة إلى المسمى)، بل تجعله ملتبسًا.

وفى هذا تكمن قوة النقد الأدبى، الذى يحارب آليات التواصل العادى:

"حين تصبح علاقة المفهوم بالعلامة علاقة آلية، يتوقف مجرى الأحداث، والوعى بالواقع يشرف على الموت ... إن الشعر هو الذى يحمينا من الآلية، ومن الصدأ الذى يهدد صورتنا للحب والحقد، للثورة والتصالح، للإيمان والكفر" (ياكبسن: "ما الشعر؟").

لقد درس الشكلانيون والبنيويون كل الطرائق التى يتجلى من خلالها الإيقاع الخاص بالأعمال الأدبية، من فضاء وزمان مختلفين عن فضاء العالم وزمانه. واهتم الشكلانيون الروس فى عشرينيات [القرن الماضى]، والشعريون (جيرار جنيت وتزفتان تودوروف)، والسيميوطيقيون الفرنسيون فى الستينيات (بارت وغريماس) بالبيت الشعرى بمختلف مظاهره، وبأشكال تركيب الحبكة، وبنظام الخطاب السردى.

شعرية الشعر

الشكلانيون الروس والشعر

لقد اهتمت الأبحاث البنيوية الأولى أساسًا بالقصائد؛ لأن "النثر يضع الشعرية أمام مشكلات معقدة جدًا"؛ حيث "التوازيات أقل وضوحًا وأقل اطرادًا" (ياكبسن).

فالقصيدة المقتضبة ذات الشكل الثابت، كما يصفها بودلير والرمزيون - مالرمى أو فاليرى، اللذان غالبًا ما يستشهد بهما ياكبسن - توضح بجلاء تعريف "الأدبية" السالف الذكر. ولتستجيب القصيدة لمثال "الشعر الصافى" الذى أنتجه شعراء أواخر القرن التاسع عشر، عليها أن تكون منغلقة على ذاتها بدون أى مرجع، ومبنية بناءً قويًا، ومتميزة تميزًا واضحًا عن إنتاجات اللغة العادية.

لقد صرح بودلير بأن "كل شكل شعرى تجاوز قدرة الإنسان الاستيعابية [...] ليس شعرًا". فلابد من القدرة على قراءة القصيدة، مثلما نشاهد اللوحة، والقدرة على الإمساك بها باعتبارها كلاً. فالسونى، وكل الأشكال القصيرة، تستجيب لهذه الضرورة. وإذا اخترنا كتابة قصيدة طويلة فلابد من تصورها مثل "متتالية من القصائد القصار، أى متتالية من إحساسات شعرية مقتضبة" (إدغار ألن بو).

وأشياء القصيدة ليست هى أشياء العالم، ولا وجود لها سوى داخل القصيدة، وليس لها من دلالة سوى داخل نسق معقد من العلاقات ومن "التشابهات". فالبيت الشعرى "كل مركب غير قابل للانقسام"، وكل شىء فيه "دال ومتناظر وعامل ومتشابه" (بودلير). ويلاحظ بودلير بصدد قصيدة "*الغراب*" لإدغار ألن بو أن القصيدة بكاملها "تدور" حول كلمة واحدة، هى **never** (البتة)، هذه الكلمة هى التى تولّد العناصر الأخرى للقصيدة، وخصوصًا الغراب؛ فلفظتا **never** و**raven** (الغراب) تتشابهان: الكلمتان معًا مترابطتان من خلال الجناس، وذلك بعودة رنات صوتية متطابقة؛ فغراب إدغار ألن بو إذن ليس بطائر الحقول، ولكنه ذلك التناغم الذى يجعل الكلمة الموضوعة فى القصيدة ترن.

والتنظيم المعقد لكل طبقات الملفوظ داخل القصيدة، أى فن البنية الرفيع المنكشف هنا، الذى تحدث عنه مالرمى عند حديثه عن تكون القصيدة، يحدث انصهار الصوت والمعنى، ويجعل الدلالة تتوقف على العبارة. فالقصيدة تتبع قوانين أكثر من الكلام العادى؛ فهى ليست كالنثر قابلة للتغير، ولا يتم نسيانها بمجرد ما ينقل المعنى. إننا نكررها ونستظهرها، ويتم دوامها بفضل صلابة بنيتها، وبفضل العلاقات التى تنسجها بين كل عناصرها.

"البناء والهيكل هما أهم ضمانة لما فى الأعمال الذهنية من حياة عجيبة" (بودلير).

ولا يكفى مع ذلك وصف الخصائص المميزة للقصيدة لإدراك "أدبيتها" ولفهم عملية تحول الكلام العادى إلى عمل شعرى، بل لابد من دراسة بنيات اللغة الشعرية، واستلهام مناهج اللسانيات البنيوية لتحديد الوحدات الصغرى فيها وقواعد التحويل، إذن لابد من تأسيس نحو الشعر.

نحو الشعر

ياكبسن أول من قدم فرضية عامة حول بنية اللغة الشعرية فى كتابه "بحوث فى اللسانيات العامة" (١٩٦٣).

فقانون إبداع النص الشعرى وتأليفه يرتكز على "إسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار إلى محور التركيب". إن الاختيار والتركيب يميزان اللغة عامة، مثلما بيّن ذلك ياكبسن فى دراسته لاضطرابات المصابين بالحبسة. فعند الكلام نختار كلمة داخل أنموذج ما: مثلاً، يمكن أن نختار بين أن نقول "طفل" أو "صبى" أو "غلام"، ثم نركب الكلمات فيما بينها تركيبًا يجعلنا نؤلف متتالية ما، أو "مركبًا": "الطفل نائم" مثلاً. لكن فى الشعر "يرقى التماثل إلى مستوى الطريقة المكوِّنة للمتتالية"، والبيت الشعرى يضاعف علاقة المجاورة بين الكلمات بواسطة علاقة التشابه أو التعارض، من خلال التماثل الصوتى والدلالى. ففى أول بيت من قصيدة فرلين التى عنوانها "حلمى المعتاد"، وهو قوله:

"أحلم دائمًا هذا الحلم الغريب المؤثر"،

تفرض التماثلات الصوتية اختيار الكلمات وتركيبها داخل البيت. والسجع بالصائت en يجمع الظرف souvent (غالبًا) بالصفتين étrange (غريب) و pénétrant (مؤثر). والجناس يجعل من الصفة الثانية (مؤثر) صورة فى مرآة الأولى (غريب)، وبذلك يتم تحديد الأولى بالثانية. فكلمات القصيدة "تشتغل بالانعكاسات المتبادلة" (مالرمى). وكل تشابه ظاهر فى الأصوات يتم تقديره بالنظر إلى التشابه والاختلاف فى المعنى. ويفسر ياكبسن ما يلاحظ غالبًا فى البيت الشعرى من تساوى الشكل والمضمون من حيث الأهمية والقيمة والقدرة، من خلال واقع البنية الخاصة باللغة الشعرية. ونظرية التماثل هذه تشمل كل مستويات البناء اللسانى فى القصيدة. فبعدما بيَّن ياكبسن التماثلات الصوتية حدد تماثلات دلالية، وتماثلات تركيبية. فالطباق والاستعارة أمثلة على التماثل الدلالى. لكن قد تخلو القصيدة من المحسنات اللفظية، ومن الفكرة، وتبقى مع ذلك قصيدة، لأنه يوجد "شعر النحو". والأسلوب التنبؤى فى الشعر العبرى هو إذن نتاج استمرار توازيات تركيبية. ونظرية التماثلات تهتم أيضًا بالمعطيات العروضية: القافية والوزن والمقطع الشعرى.

ولكى يبرهن ياكبسن على صلاحية النظرية، ولضبط أدوات دقيقة لتحليل النص الشعرى، انكب على تمرين تطبيقى: قراءة قصيدة "القطط" لبودلير، بالاشتراك مع كلود ليفى ستروس الذى اقترح سنة ١٩٥٨، فى كتابه "الأنثروبولوجيا البنيوية"، نموذجًا للتحليل البنيوى للأساطير. فالبحث النسقى عن أكبر عدد ممكن من التماثلات فى كل المستويات (النحوى والصوتى والعروضى والدلالى)، ثم ربط مختلف طبقات القصيدة، يسمحان بإبراز أن قصيدة بودلير عالم صغير، عالم مغلق، يولد نسقه الخاص من الإحالات والتناظرات. فالحدث المركزى فى القصيدة هو تحول القطط إلى سفنكسات[٣] فى الثلاثية الأولى:

"تتخذ القطط متأملة هيئة شرف

أبو الهول مستلقيًا فى غياهب الوحدة"؛

---

(٣) السفنكس : مخلوق أسطورى من الأساطير اليونانية، هو "أبو الهول"؛ عربناه هنا - للضرورة - بلفظ "السفنكس"، وقلنا فى القصيدة "أبو الهول". (المترجمان)

ويتم تحليله باعتباره نتيجة لتماثل صوتى، وهو نفسه مدعوم بتماثل نحوى وبتماثل عروضى. وهناك جناس يربط اسمى الفاعل الوحيدين فى القصيدة كلها، وهما "متأملاً" و"مستلقيًا"، ويقعان فى موقعين متماثلين، أى فى آخر الشطر الأول من البيتين الأول والثانى من الثلاثية المذكورة. فالقطط المتأملة تطابق السفنكسات الكبرى المستلقية، وهكذا يبدو الدال هو المكون للمتتالية، وبذلك يولد الحادث نفسه، أى تحول القطط، وأيضًا الهيئات الموصوفة بها القطط - السفنكسات،

"التى تبدو مستغرقة فى نومها داخل حلم لانهائى"؛

وعناصر الديكور: "غياهب الوحدة"، و"الرمل الناعم". وذلك أن الجناس الذى يجمع الكلمتين - المفتاح فى الثلاثية الأولى - حاضر أيضًا فى الأبيات اللاحقة. فالتحليل البنيوى للقصيدة يبرز التسلسل المنطقى العجيب "للتشابهات" الذى تلتحم به كل أجزاء حكاية تحول القطط، ويجعل من هذه القطعة قصيدة "مطلقة" "بدون رابط خارجى"، مثل الكتاب حول لاشىء الذى حلم به فلوبير.

حدود التحليل الشكلى للشعر: السجال حول قراءة القطط

أثارت القراءة البنيوية لقصيدة بودلير لمدة خمس عشرة سنة عدة ردود أفعال حادة. فأهمية السجال ومدته تفهم من خلال شخصية الكُتَّاب المساهمين فيه وأهمية الرهان؛ فكلهم يريدون تبيان أن للسانيات المكانة الأولى فى دراسة النصوص الأدبية. فالمشارب الفكرية الأكثر اختلافًا وممثلو أهم التيارات النقدية، خاضوا بالتناوب المعركة لمناقشة مفاهيم مثل "البنية" و"الشكل" و"المعنى". وأول رد فعل كان من ميخائيل ريفاتير، وهو أسلوبى؛ فقد عاب على رومان ياكبسن وكلود ليفى ستروس استعمالهما طريقة غير منسجمة مع خصائص اللغة الشعرية، وعدم تحليلهما كيفية تأثير القصيدة فى قرائها (وسنعرض حججه فى الفصل السادس). أما مؤرخو الأدب، أمثال كلود بيشوا، والهرمنوطيقيون، أمثال لوسيان غولدمان، والميثولوجى جلبير دوران، فقد قابلوا قراءتهم

لقصيدة بودلير بقراءة رومان ياكبسن وكلود ليفى ستروس. وسنتناول هنا تحليلات جلبير دوران؛ لأنه إذ يطرح سؤال العلاقة التى يقيمها الأدب مع الرموز والأساطير، يدرج فى التحليل الأدبى وجهة نظرٍ السيكولوجيا التى يتبناها النقد التاريخى والهرمنوطيقى، وكان الشكلانيون يريدون إبعادها.

ففى مقالة بعنوان "القطط والفئران والبنيويون"، يقترح جلبير دوران قلب الفرضية، وعوض ادعاء إبراز دلالة القصيدة من خلال استنطاق بنياتها اللسانية فقط، مع الامتناع مثل ياكبسن وليفى ستروس عن التفكير فى محتوياتها الرمزية، يريد دوران تبيان أن قصيدة بودلير مبنية كلها على نموذج أصلى، أى رمز كلي وكوني. فرمزية القصيدة هى التى تجعل منها عند القارئ نصًا شعريًا بكل تأكيد، وليس رسوخ بنياتها ومتانتها. وإعادة كتابة "القطط" بطريقة ساخرة وترجمتها إلى اليابانية يؤكد هذه الأطروحة. وقد تسلى جلبير دوران بأن استبدل بكلمة "القطط" كلمة أخرى أكثر سجعًا، هى "الفئران"، والتزم باحترام صوامت القصيدة وتركيبها وعروضها، فقال:

"العشاق المولهون والعلماء المتزهدون

جميعًا فى فصل النضج يعشقون

الفئران الضاجة الشقراء، فخر السجون".

لقد تغير معنى القصيدة دون أن يقع أى تغيير فى بنياتها اللسانية؛ لأن الفأر على المستوى الرمزى حيوان مؤذٍ مخرب، إنه "العدو المعاكس للقط". وبخلاف ذلك فالترجمة إلى اليابانية، فى لغةٍ تركيبُها وعروضُها وصوتياتُها نقيضُ ما فى اللغة الفرنسية، تبقى على المعنى، بل تقويه وتقوى الطاقة الاستحضارية للقصيدة. ورمزية القط تنتج فى اليابان المجموعة نفسها من الصور التى تنتجها فى الغرب، وصورة "جياد المآتم الأسطورية العتيقة" قد أحيتها الترجمة اليابانية فى صورة أدق، تظهر فيها القطط "جيادًا تقود الأرواح وتجر خلفها التوابيت والجثث". فبعد ما أخضع جلبير دوران بنيوية ياكبسن وليفى ستروس لتجربة مضادة على محك السخرية والترجمة،

أبرز "البناء الترميزى" فى القصيدة، وهو حضور "مجموعات متجانسة" من الرموز فى كل مقطع شعرى، هى المنزل والخريف - فى قوله "فصل النضج" - والقط والتصوف - فى قوله "العشاق المولهون والعلماء المتزهدون" - وذلك فى الرباعية الأولى، وكلها رموز مرتبطة بعدد لا يحصى من الخيوط الدلالية، ومنها الحميمية. وستكون الحجة فى ذلك بإبراز أن "موضوعة القط، بوصفها نموذجًا أصليًا، هى التى تستقطب البنيات - الدلالية والعروضية والصوتية - فى قصيدة بودلير، "وليس العكس".

وتأكيد جلبير دوران على أولوية الرموز فى بناء النص الشعرى نوَّع تنويعًا مفيدًا أطروحة الشكلانيين؛ فالشعر يتكلم عن اللغة لأنه يثير الانتباه إلى شكل الرسالة نفسه؛ لأنه يبرز وينسق البنيات اللسانية، لكنه يتكلم عن اللغة حين كلامه عن شىء آخر. إنه اتحاد وثيق بين "مقول ومعيش" (ميشونيك). إذن، لا يمكن اختزال الوجود الأدبى لنص ما فى واقع بنياته اللسانية وحدها، وكتم ما للكُتَّاب من معرفة بالعالم.

التحليل البنيوى للحكايات

الحكايات مثلها مثل القصائد، لها زمان خاص وإيقاع خاص، وكثيراً ما يكون وصفهما صعبًا.

"كل شىء مهم فى الرواية، كما هو الحال فى القصيدة [...] ، إلا أن حقل القوى المتشابكة الذى تمثله (الرواية) أوسع وأعقد من أن يدركه الذهن إدراكًا دقيقًا من أول وهلة" (جوليان غراك).

ومع ذلك يوجد "علم للحكاية" يسمى "السرديات"، يسعى إلى اكتشاف القوانين العامة فى الحكاية، تكون كل حكاية بمفردها نتاجا لها، مع التمييز بين مستويين من التحليل: تحليل الأحداث أو القصة، وتحليل السرد.

منطق الأفعال

كانت أعمال فلاديمير بروب حول الأحاجي الروسية التى قدَّمها فى كتابه "مورفولوجيا الأحجية" (١٩٢٨) فى البداية عبارة عن محاولات متعددة لأجل "نزع الطابع التعاقبى عن الحكاية، ثم إلباسها لبوسًا منطقيًا آخر" (رولان بارت). وسنقدم هنا ثلاثة نماذج من تحليل الحكاية: بروب وكلود بريمون وغريماس. وقد رتبناها تصاعديا حسب درجة الصورة والتجريد فيها.

أما المرجع المشترك فى كل هذه الأبحاث فهو اللسانيات البنيوية؛ فكلها تسلم بأن الحكاية تشاكل الجملة، بل هى جملة كبيرة يجب توضيح قواعد توليدها، وهى خاضعة لقيود المنطق الإلزامية. ويمكننا تقطيع وحدات صغرى فى الحكاية كما نقطعها فى الجملة، ولو كانت تلك الوحدات أكبر بكثير من الوحدات المكونة للجملة، وتبيانُ كيف يندمج بعضها فى بعض، ويتألف ليشكل حكاية؛ فقوانين تحولاتها هى التى تشكل التركيب السردى.

ويحدد بروب فى الأحاجى الروسية إحدى وثلاثين "دالة"[٤] ثابتة، على قدر ما فى اللغة من الأصوات، ويعنى بالدالة فعل الشخصيات باعتباره مستقلاً عن كل حبكة خاصة. ففى أحجية ما تقرأ أن البطل أخذه الصقر إلى مملكة أخرى بأمر من الملك، وفى أحجية أخرى يؤخذ بالزورق بأمر من ساحرة، لكن دالة "ذهاب البطل" ثابتة أساسية ومشتركة بين هاتين الأحجيتين، بل بين الأحاجى كلها؛ لأنها جميعًا حكاية واحدة. ويتم تقطيع الدالات عند بروب بناء على الحبكة، فلذلك تراها تتسلسل بحيث تتكون منها متتالية ثابتة. فـ"الشر" دائمًا يتلوه "العقاب"، وبعد ذلك "التكفير". والتغييرات الوحيدة الممكنة هى إما فجوات – قد تنقص بعض الدالات – أو تكرارات ناتجة عن تأخر نهاية الأحجية بسبب محن جديدة تعرض لها البطل.

---

(٤) عادة ما يترجم مصطلح function فى هذا السياق بلفظ "الوظيفة"، ولا نراه صوابًا، بل عندنا أن الصواب أن نترجمه بالمصطلح الرياضى الذى يقابله حقًا؛ لأن هذا المفهوم نقل إلى الأدب من الرياضيات ، وهو مفهوم "الدالة". (المترجمان)

وفى "منطق الحكاية" (١٩٧٣)، عاب كلود بريمون على بروب إهماله "للاحتمالات السردية"، وبذلك يكون قد ليَّن من صرامة تسلسل الدالات عند بروب. فقد استبدل بريمون بالمنطق الارتدادى عند بروب - الذى يعتبر النهاية تبريرًا للبداية - منطقًا تصاعديًا يأخذ بعين الاعتبار حرية الشخصيات وحرية الراوى؛ فلم يعد لدالة "صراع البطل" نتيجة واحدة ممكنة، كما هو الشأن عند بروب، وهى دالة "النصر"، ولم يعد التردد أو الخيارات موجهة فقط لتأخير النهاية بطريقة بلاغية محض. لقد أدخل بريمون على منطق الأفعال لعبة الخيار الثنائى - نجاح / فشل - التى تفتح "الاحتمالات السردية"، وبذلك أحل محل مفهوم "الدالة" مفهوم "المتتالية الأساسية". فـ"المتتالية"، باعتبارها وحدة منطقية وزمنية، هى المجموع المكون من "احتمال"، متبوع أو غير متبوع بـ"مرور للفعل"، وتمام أو عدم تمام لذلك الفعل.

ويقترح غريماس فى كتابه "الدلالة البنيوية" (١٩٦٦) أن تكون الوحدة الدنيا فى كل حكاية هى "العامل" بدل "الدالة" أو "المتتالية". لقد ميز بروب بين سبعة أصناف من الشخصيات، هى: ١- المعتدى، ٢- الواهب، ٣- المساعد، ٤- الأميرة، ٥- الموكِل، ٦- البطل، ٧- البطل المزيف. لكن غريماس اختزل هذه الشخصيات - النمطية السبعة - إلى ستة عوامل أساسية، هى: الفاعل والموضوع، المرسِل والمرسَل إليه، المساعد والمعيق، وهى تشبه المواقع الإعرابية فى جملة مركبة. ويمكن أن نبنى بمساعدة النص كله جملة تعكس بنياته. ويمكن تلخيص "رحلة البحث عن الغرال"(٥) كما يلى: "الله (المرسِل) يريد من فرسان المائدة المستديرة (الفاعل) الاستيلاء على الغرال (الموضوع) بمساعدة القديسين والملائكة (المساعد)، على الرغم من إعاقة الشيطان ومعاونيه (المعيق)، وذلك لأجل سعادة الإنسانية (المرسَل إليه). فـ"العامل" وحدة مبنية فى النحو السردى، وليست معطاة؛ فهو كيان تقوم عليه دينامية النص: فالمحاور الثلاثة الأساسية

(٥) "الغرال" أو "الغرال المقدس" قدح شرب فيه السيد المسيح فى "العشاء الأخير"، زعموا أنه جُمع فيه دمه السائل من جراحه يوم صُلب. وفى القرنين الثانى عشر والثالث عشر أذاعت بعض الروايات خبر "بحث" "فرسان المائدة المستديرة" عن هذا القدح. (المترجمان)

– التواصل والرغبة والفعل – ممثلة فى ثلاثة أزواج من العاملين. ولا يجب خلط العامل بالشخصية؛ لأنه يمكن لعدة شخصيات أن لا تكون سوى عامل واحد، والعامل يمكن أن يكون كياناً مجرداً، وليس مشخصاً.

وبمجرد ما يتم تحديد هذه الوحدات المكونة لكل حكاية لابد بعد ذلك من الكشف عن قوانين تحولها، عندئذ تبدو واضحة القيود المنطقية التى تخضع لها الحكاية. فـ"دالات" بروب تخضع لتنظيم مزدوج، والنقص الذى يدشن بحث البطل، ويشكل عقدة الحكاية، يستلزم تعويضه لاحقا. فغريماس يواصل مجهودات بروب لـ"نزع الطابع التعاقبى عن الحكاية، ثم إلباسها لبوساً منطقياً آخر"، ويبين بأنه يوجد فى أساس كل حكاية ملفوظ – برنامج من نمط "مواجهة، هيمنة، كسب". وهذا الملفوظ – البرنامج يشغّل عملياً ثلاث علاقات منطقية أساسية، هى: التناقض والتضاد والاقتضاء.

والقراءة التى أنجزها غريماس لقصة غى دى موباسان "صديقان"، فى كتابه "موباسان: سيميوطيقا النص؛ تمارين تطبيقية" (١٩٧٦)، تقدم مثالاً عن القيود السميوطيقية التى يخضع لها الأدب السردى، لكن القصة ليست بالضرورة أدباً؛ فسلسلة متتالية من الصور – فيلم أو قصص مصورة – تعتبر "قصصا"، مثلها مثل الروايات؛ ولذلك اهتم الشكلانيون الروس – باستثناء بروب – بتنظيم الخطاب السردى أكثر من اهتمامهم بمنطق الأفعال. وتحليل السرد وحده يهم المظهر اللفظى، وبالتالى المظهر الأدبى بمعنى الكلمة فى الحكاية.

خطاب الحكاية

إن تحليل الطرائق المسؤولة عن تحولات سلسلة من الجمل إلى عالم متخيل نؤمن بواقعيته وقت القراءة فقط هو من صميم شعرية الرواية. وسنكتفى هنا ببعض الإشارات السريعة، ونحيل طالب صلب الموضوع على كتاب بيار لويس راى "الرواية" (الصادر عن دار هاشيت، فى سلسلة "معالم أدبية"، سنة ١٩٩٢).

لا تضعنا الرواية أبداً أمام الأحداث كما هى؛ فالروائى يختار من الأحداث ما سيجعله فى الواجهة وما سيحتفظ به، ويختار أيضًا أن يقدم لنا معرفة موضوعية أو ذاتية، جزئية أو كلية، داخلية أو خارجية. فالسرديات البنيوية تقرأ بناء التخييل فى العلاقات التى يقيمها نص الرواية بين مستوى الملفوظ ومستوى التلفظ من جهة، وبين الملفوظ والقصة المحكية، واقعية كانت أم خيالية، من جهة أخرى. وعلى هذه المجموعة من العلاقات أطلق جيرار جنيت اسم "خطاب الحكاية" فى كتابيه "صور III" (الصادر سنة ١٩٧٢) و"خطاب الحكاية الجديد" (الصادر سنة ١٩٨٣).

إن الذات المتلفظة "كائن من ورق"، هو السارد، وليس هو المؤلف الواقعى. ودراسة الصوت السردى تسمح بالتعرف عليه؛ فقد يكون شخصية من شخصيات القصة المحكية، إما شخصية مركزية، أو شاهداً كتوماً، وقد يكون أيضًا "سارداً غائبًا" يعطينا الانطباع بأن القصة تحكى من تلقاء ذاتها، مع أنه وسيط بين القراء والشخصيات، يخبر القراء بما تحسه الشخصيات وبما تفكر فيه أو ما لا تفكر فيه، وذلك أن السارد يلعب دوراً أساسيًا فى بناء التخييل، بما أنه هو الذى يقرر زمن الحكاية، ويقرر وجهة نظر أو وجهات نظر معينة تجاه الأحداث؛ فقد يحكى الأحداث حسب حدوثها، أو يقلب تسلسل الأحداث الواقعية أو الخيالية بواسطة ضرب من اللاتعاقب، وذلك بالرجوع إلى الوراء أو بالإخبار بما سيأتى، ويقوم بإبراز مشهد، وذلك بالإطناب فيه، أو على العكس يختصر السرد فيحذف سنوات عديدة من حياة شخصية من الشخصيات، والسارد أيضًا هو الذى يقدم لنا معرفة كلية أو جزئية، موضوعية أو ذاتية، عن العالم المحكى، حسب تبنيه لوجهة نظر العالِم بكل شىء تجاه الأحداث والشخصيات، أو يقيد رؤيته داخل منظور محدود لإحدى شخصيات القصة.

ويعتمد النقد البنيوى فى تناوله للعمل الأدبى على نظرة خارجية؛ لأنه يسعى إلى وضع قوانين اشتغال النص الأدبى. فهو يرى وحدات منفصلة فى الطرائق التى يرى الكتاب أنها "مرتبطة بقوة داخل جهد تعبيرى عام" (هنرى جيمس فى كتابه "فن التخييل" (١٨٨٤). وبذلك يبدو أن النقد البنيوى عارض النقد الموضوعاتى الذى يحاول (كما بيناه فى الفصل الثالث) أن يحيا مرة ثانية، من خلال إبداع ثان داخلى، حركية الإبداع داخل الفنان.

ولتفادى تعارض عقيم بين النقدين يوشك أن يؤدى إلى نفى الواحد للآخر نفيًا قطعيًا، اقترح جيرار جنيت فى دراسته "البنيوية والنقد الأدبى" (١٩٦٦) تقسيم النقد الأدبى إلى مجالين: على أن يُحتفظ بالنقد الموضوعاتى فى الأدب "الحى" الذى لا يزال يتكلم معنا اليوم، أى الأعمال الأدبية التى يمكن أن تُعاش مرة ثانية من خلال الوعى النقدى أو وعى القارئ، وأن يطبق النقد الشكلى على أدب أصبح أكثر بعداً ومن الصعب فك رموزه؛ لأنه لم يعد بإمكاننا بلوغه سوى من خلال العمليات البنيوية الذكية.

والمشكل نفسه طرح طرحًا مختلفًا، وحله جان روسى؛ فقد تجاوز تحفظات الموضوعاتيين - لاسيما جورج بولى - من النظر إلى العمل الأدبى على أنه "واقع مجسد فى لغة ما، وفى بنيات شكلية"، خوفًا منه أن لا يمسكوا إلا بالهيكل وليس بالجوهر؛ ويرى فى الموضوعة "المبدأ السرى" - لأنه غير مرئى للكاتب نفسه - الذى ينظم تركيب العمل الأدبى، ويفرض اختيارات تقنية، كما بينه بنجاح المقال الذى خصه لـ"مدام بوفارى" فى كتابه "الشكل والدلالة" (انظر ما قدمناه فى آخر الفصل الثالث). وطريقة جان روسى الموضوعاتية لا تستبعد أبداً تحليلات اللسانيات والشعرية؛ ففى سنة ١٩٨٦، فى كتابيه "نرجس روائيًا، بحث فى ضمير المتكلم فى الرواية"، و"القارئ الحميمى"، يستعمل أحدث أعمال علماء السرد حول وجهة النظر، وحول مسألة المسرود له، ولكنه يخضعها للكشف عن صيغة خاصة من العلاقة بالعالم.

الفصل الخامس

النقد من منظور العمل الأدبى

II - النقد النصى

لم يكن النقد البنيوى أول من درس النصوص الأدبية دراسة محايثة، فالنقد "النصى"، الذى ظهر فى فرنسا ما بين سنتى ١٩٦٦ و١٩٦٨، بعد التطورات الأولى للنقد البنيوى بقليل، قد اعترض على المسلمات الأيديولوچية، دون أن ينفصل تماماً عن القاعدة التى ترتكز على "تشييد انغلاق النص المقروء"، و"عدم تجاوزه نحو الخارج" (جان بلمان نويل).

والنقد البنيوى وجيه فيما يخص وصف اشتغال الدلالات، لكن يؤخذ عليه أنه لا يسائل إنتاج الملفوظات. وتطور النحو التوليدى واللسانيات التحويلية فى أمريكا، على يد نعام تشومسكى، وضع أسس اللسانيات السوسيرية موضع تساؤل، وذلك بتأكيده على مسألة التلفظ، وقضية بناء المعنى. وفى الوقت نفسه تعود مسألة الذات، التى سبق للبنيوية أن أعلنت عن "موتها"، لكنها طرحت بمفاهيم جديدة. فمن خلال قراءة لاكان لفرويد - فى مؤلفه "كتابات"، الذى جمع فيه نصوصاً كتبها ما بين سنتى ١٩٣٦ و١٩٦٦ - ومن خلال قراءة جاك دريدا - الذى نشر سنة ١٩٦٧ كتابه "الكتابة والاختلاف"، ضمنه محاضرة بعنوان "فرويد ومشهد الكتابة" - اتضح أن الذات مزحزحة عن المركز، منفلتة، وأنها - بسبب اللاوعى - ليست موجودة حيث تظن هى، ولا حيث نظن نحن.

ولم تعد اللغة تبدو أداة للتعبير وإبلاغ معنى سابق، تتخذها ذات متحكمة فى نفسها وفى سننها؛ فالدلالة التى يستخدمها الخطاب تتجاوزه دائمًا، ولذلك يحلل باعتباره مكان لقاء وموضع جدل مستمر بين "الأنا" الذى يتكلم والآخر باعتباره موضوع الرغبة اللاواعية. وتفكير جوليا كريستيفا النقدى الذى يتغذى من منابع متعددة، ويحقق بذلك تركيب تأثيرات مختلفة، هو مصدر تحولات السميوطيقا الأدبية فى فرنسا منذ سنة ١٩٦٦ . وهذه الأبحاث الجديدة مطبوعة بأثر الماركسية والفرويدية. لقد نقلت جوليا كريستيفا إلى إطار الكتابة مفهوم "الإنتاجية"، وتتحدث عن "عمل النص". ومن جهة أخرى، نجدها فى "بحوث لأجل التدليل" (١٩٦٩) تنحت مصطلحًا جديدًا، هو "التدليل"، لتشير إلى أن السيميولوجيا لا يمكنها أن تلغى الاكتشاف الفرويدى. وطوّر دريدا، فى كتابيه "فى علم الكتابة"، و"الكتابة والاختلاف" - وقد صدرا سنة ١٩٦٧ - نقدًا لنظرية التدليل، ولأيديولوچيات التمثيل والتواصل، وكان لفلسفته التفكيكية دور مهم فى ذلك التطور. ونشرت جوليا كريستيفا سنة ١٩٧١، فى كتابها "أبحاث فى السميوطيقا"، مقالاً - برنامجا كتبه دريدا، عنوانه "السيميولوجيا وعلم الكتابة"، صدر قبل ذلك سنة ١٩٦٨ فى أحد أعداد "أخبار العلوم الاجتماعية".

وقد انتهى هذا التجديد النظرى، على مستوى النقد الأدبى، إلى إحلال مفهوم جديد للنص محل مفهوم العمل الأدبى - بمعنى النتاج المنتهى، الذى يكون موضوع تبادل وتواصل بين مؤلف وقراء. ويتطور النقد النصى فى اتجاهين أساسيين. فـ"التحليل النصى" يجدد التحليل النفسى الأدبى بإحلال "لاوعى النص" محل لاوعى الأفراد - لاوعى المؤلف أو شخصية ما. وفى الوقت نفسه أدى التفكيك السوسيونقدى لـ"المتناص" الاجتماعى - أى ميلاد "لاوعى اجتماعى" للنص - إلى تغير طريقة التفكير فى انخراط الأدب فى المجتمع - التاريخ.

نشأة مفهوم النص

إعادة النظر فى مفهوم العمل الأدبى

لا توجد نظرية حقة للعمل الأدبى؛ فقد عرف هذا المفهوم اختلافات فى غضون التاريخ، وذلك لارتباطه بالتحولات التى عرفتها وضعية الكاتب، وبصيغ انتشار النصوص. والتغير والتبدل الذى عرفه العمل الأدبى من لدن النسَّاخ فى العصور القديمة وفى العصر الوسيط دفعه إلى أن لا يكون فى ملكية مؤلفه، أى"ثمرة فكره"، إلا فى القرن الثامن عشر، وحجمه يختلف أيضًا من السونى ذى الأربعة عشر بيتًا، إلى الثمانين روايةً تقريبًا التى تحويها "الكوميديا الإنسانية" لبلزاك. وتعريف العمل الأدبى غامض: لا نعرف هل لابد أن نضم تحت هذا الاسم كل ما كتبه كاتب ما، أم نقصره على ما نشره فقط؛ فناشرو "الآثار الكاملة" لهم الحق فى تبنى هذا الرأى أو ذاك. وقد اقترح ستاروبنسكى، وهو واعٍ بالصعوبات الملازمة للعمل الأدبى، أن نحدده فى ارتباط مع "مشروع المؤلف إذا ما استطعنا كشفه"؛ لأنه يضم عالمًا ما، ضيقًا أو شاسعًا، يهيمن بداخله قانون متجانس، أى ضرورة عضوية". لكن مثل هذا "المشروع" لا يكون دائمًا أصلاً أول، على عكس ما تعنيه كلمة "مشروع" فى الظاهر. وقد لاحظ بروست، فى "السجينة"، فيما يخص "الأعمال الأدبية" فى القرن التاسع عشر، أن وحدتها "فرضت عليها فيما بعد": مثال ذلك أن بلزاك لم ير "فى رواياته كوميديا إنسانية إلا فيما بعد".

و"العمل الأدبى" - وإن لم يعرف تعريفًا محكمًا - فإن أجيالاً من النقاد عدوه واقعًا موضوعيًا، بنية متكاملة، مغلقة، تامة، حتى ولو كان هذا التمام ناتجًا عن أسباب عارضة، مثل موت المؤلف. وقد اتضح من الفصول السابقة أن النقد كثيرًا ما يزعم أنه يقول المعنى "الحقيقى" للعمل، وأنه يصف بنياته وصفًا موضوعيًا. فالتاريخ الأدبى وكل الهرمينوطيقات، والنقد البنيوى، رغم اختلاف مسلماتها النظرية ومناهجها، فإن لها جميعًا تصورًا واحدًا لـ"العمل الأدبى"، هو ما يريد أن يوصله المؤلف إلى قرائه؛ فاللجوء إلى سنن مشترك، واحترام المشابه للواقع وقوانين الجنس، كل ذلك يضمن "مقروئيته"، ويدرجه فى سيرورة تواصلية منظمة اجتماعيًا.

والحال أن نقد جاك دريدا لنظرية الدليل وملازمها، وهو التواصل، يبين أن الروابط وثيقة بين فيتيشية العمل الأدبى هذه التى تحافظ عليها مدارس نقدية رغم تعارضها، وبين المركزية العرقية. وأولوية الكلام هى ما يميز المفهوم السويسرى للدليل، وأيضًا وضعية الكتابة فى الغرب. فتجربة حضور الذات المتكلمة لذاتها هى التى قادت سوسير إلى الجزم بأن التعبير عن الفكر باللغة يدل دلالة مباشرة، ثم إن الكتابة، وهى فى الغرب صوتية - أبجدية، كانت ولا تزال توضع دائمًا فى المرتبة الثانية بعد الكلام. ولهذا اعتبر "العمل الأدبى" بأنه تعبير عن كلام مؤلفه. فهو كالدليل، يتكون من دال، هو النص كما يراه الفيلولوجيون، وهذا النص يحيل على مدلول واحد، هو معنى المؤلف.

وملازم الدليل هو التواصل، وهو الذى يقول عنه دريدا إنه "يفترض ذواتًا هويتها وحضورها قائمان قبل العملية الدالة، وأشياء أو مفاهيم مدلولة، أو معنى مفكر فيه، لم تؤسسه مرحلة التواصل وليس لها الحق فى تغييره". وعندما يتخذ "العمل الأدبى" شكل الكتاب يصبح مادة للاستهلاك، ويعطى فيه المعنى ويتداول ويستنفد.

ويقابل دريدا هذه المركزية العرقية بـ"كتابة" متحررة من أولية الكلام؛ فهى - بوصفها أثر انفتاح اللغة - تخلق فجوة بين لغة التداول، وهى التى تمثل مساحاتها المبنينة بنى العالم الخارجى وتعكسها، وبين فضاء يتبدد فيه المعنى، فى اللعبة الدينامية اللانهائية للدوال وفى تسلسلها، وهذا "النسيج" من الدوال هو "النص".

و"النص" بهذا المعنى - لا بمعناه عند الفيلولوجيين - حقل منهجى، وليس واقعًا مثل العمل الأدبى؛ "فالعمل الأدبى يمسك باليد، والنص قائم فى اللغة" (رولان بارت، فى مقالة له بعنوان "النص" بموسوعة أونيفرساليس، ١٩٧٣). إنه مفهوم سجالى، الغاية منه ضرب الرؤية الخارجية التى ينظر بها النقد إلى العمل الأدبى، وإدراج تصورنا للأدب فى حقل نظرى جديد، يكون فيه التفكير فى النص المكتوب لا من حيث هو مادة للاستهلاك، بل "متقبلاً باعتباره لعبة، عملاً، إنتاجًا، ممارسة" (رولان بارت).

تأثير الماركسية : الإنتاجية المسماة نصاً

هذا عنوان مقالة لجوليا كريستيفا، نشرت فى العدد ١١ من مجلة "تواصلات" لسنة ١٩٦٨، يصرح بما يدين به النقد النصى للماركسية. فتعريف "النص" بأنه "إنتاجية"، أى بأنه "نشاط يحرر الإنسان من بعض الشبكات اللسانية"، هو اعتراف بالفضيلة التحويلية والتحريرية للكتابة، فضيلة تخفيها فى الأغلب القيمة التبادلية للعمل الأدبى. فاللغة تنشئ نظامًا وتحقق شكلاً من أشكال الإكراه، يتم التحرر منه عن طريق اللعب بالكلمات. ومكان هذه الحرية المنتزعة هو الكتابة الأدبية، وذلك أن حياة الكلمات، وهى التى تُرفض وتقيَّد خارج هذا المقام، نجدها هنا محررة من إكراهات العقل العملى. وإذا كان الفعل قائمًا على ضرورة الاعتقاد بأن للكلمات معنًى واحداً ووحيداً؛ فالكتابة على العكس تكشف عن "المجهول" (رامبو)، وعن التيه المستمر للدال. هنا لم تعد إكراهات العقل العملى ولا الأيديولوچيا ولا أى شىء آخر قادراً على إيقاف تسلسل الكلمات، وتجميد هجرة المعانى الدائمة.

وقانون الكتابة هذا مشهور عند كتاب الحداثة خاصة، من لوتريامون، أو من رامبو إلى سولرز؛ فقد تخلصوا من مقتضيات التمثيل، وقواعد الجنس، وتخلوا عن نحت صورة مشابهة للواقع، وبذلك أصبحوا أحراراً فى الكشف عن منطق آخر، و"إعطاء المبادرة للكلمات" (مالرمى). والمقارنة التى عقدها جان ريكاردو فى كتابه "لأجل نظرية للرواية الجديدة"، بين رواية كلاسيكية ورواية جديدة، تبين ذلك بوضوح. فرواية كلود سيمون "طريق فلاندر" تستحضر جناسًا - هو لعب بلفظتى saumure و Saumur[١] استعمل قبل فى رواية بلزاك "أوجينى غراندى"، لكن هذا الجناس فى رواية بلزاك ليس

---

(١) أما الأولى (saumure) ، فمعناها (نقلا عن قاموس "روبير") "السائل المتحلب من المصبرات بالملح، ويتكون من سوائل عضوية ومن الملح الذى تشربت به المواد المصبرة، أو الماء الشديد الملوحة الذى تنقع فيه الأغذية لتصبيرها، ويطلق أيضًا اصطلاحًا على ماء البحر فى مستنقع مالح بعد أن بلغ مبلغًا من التبخر، ولاسيما على الماء المالح فى الملاحات، يبخر لاستخراج الملح (أى الملح الدقيق)". أما الثانية (Saumur) فمدينة صغيرة بمقاطعة مين و لوار غربى فرنسا. (المترجمان)

سوى أحد تفاصيل النص، وهو تنكيت بالخادمة "نانو" على لسان بائع الملح، وهو شخصية ثانوية. أما فى "الراوية الجديدة" التى ألفها كلود سيمون فعلى العكس، ينتج الجناس الحكاية، مسوغًا وصل خلايا تخييلية متباعدة جداً فى الزمان والمكان: ما يقوله ضابط إبان الحرب، واستحضار المرأة التى تخلى بسببها عن "صومور" وعن الحياة العسكرية. ويرى جان ريكاردو أن نص الروايات الجديدة لا يمثل أى شىء، إنما هو تسجيل لإنتاجه الخاص؛ فهو ليس "كتابة مغامرة"، بل "مغامرة كتابة" (جان ريكاردو).

هذا التوافق بين نظريات النقد النصى وخصائص الأدب المسمى "الطلائعى"، وانضمام النقاد والكُتَّاب حول مجلة "تيل كيل" التى يديرها فليب سولرز، والتى تأسست سنة ١٩٦٠، يفسر اللوم الموجه إلى النقد النصى بأنه ابتُكر ليبرر تبريراً بعدياً كتابة روائية جديدة. ولا يجب، مع ذلك، أن تستخلص بسرعة أن ذلك تقسيم لحقل الأدب إلى شطرين: هاهنا "الأعمال الكلاسيكية"، وهنالك "النصوص" الطلائعية. ولن نحيد عن الصواب إذا جزمنا مع جان بلمان نويل بأن النقد النصى هو الذى يقرر أن "يتناول العمل الأدبى باعتباره نصاً"، فيُظهرَ "ما يمكن أن يكون إنتاجياً فى النص الكلاسيكى"، مع كونه خاضعاً لمقتضيات التعبير والتمثيل والتواصل، وذلك ما أثبتته جلياً قراءة بارت لقصة بلزاك "سارازين"، فى كتابه "س/ز" (١٩٧٠).

لكن النص ليس هو فقط نص الكتاب، بل هناك "نص معمَّم" (سولرز)، هو نص الثقافة. فما نسميه "الواقع" هو شبكة من التمثلات العابرة، تتغير على الدوام، إلا إذا أوقفت الأيديولوچيا أو العقل العملى هذا التدفق من الكلمات. أليس الجمال سوى مجموعة من تشبيهات؟ نقول فى امرأة مثلاً: "هى جميلة مثل فينوس"، أو "مثل عذراء رفائيل"[٢]، أو "مثل حلم صخرى"؛ لأن الجمال "متى عدم كل سنن قبلى كان أخرس" (بارت، "س/ز").

---

(٢) رفائيل هذا رسام إيطالى، اسمه الحقيقى رفائيلو سانزيو. ولد سنة ١٤٨٣، وتوفى بروما سنة ١٥٢٠. له لوحات كثيرة رسم فيها مريم العذراء، سماها جميعًا "عذراء كذا ..." ("عذراء الدوق الأعظم"، "عذراء البلفدير"، "العذراء ذات الحَسّون"، "زواج العذراء" ...). (المترجمان)

فالنص – بناء على التعريف الذى وضعته جوليا كريستيفا سنة ١٩٦٨ – اسم يطلق على كل ممارسة دالة، أدبية كانت أم لا، "تعيد توزيع نظام اللسان بإقامة علاقة بين كلام تواصلى يروم الإخبار المباشر وبين مختلف الملفوظات المتقدمة عليه أو المزامنة له" (جوليا كريستيفا).

تأثير الفرويدية: من يتكلم؟

أعلنت البنيوية، ومعها أيضًا مجموعة من الكتاب، فى القرن العشرين، عن "موت المؤلف". فأكد البعض أن "بنيات اللغة، بل نسق اللغة نفسه – وليس الذات – هو الذى يتكلم [...] قبل أى وجود إنسانى" (ميشال فوكو)، واقترح البعض الآخر كتابة تاريخ "دون ذكر اسم أى كاتب" (فاليرى)، أو "إسناد "محاكاة المسيح"[٢] إلى لويس فردينند سيلين، أو جيمس جويس" (بورخيس)؛ لأن الأعمال الأدبية لا تنتمى إلى مؤلفيها بل إلى الأدب. واكتشاف وجود "نسق مجهول بدون ذات" (فوكو) هو نسق اللغة، أو نسق الأدب، قد قضى على أسطورة المؤلف "المزعوم أنه أبو عمله ومالكه الأصلى" (بارت)، وأنه أصل المحتويات والضامن للمعنى.

و"عودة الذات" بين سنتى ١٩٦٨ و١٩٦٩ مرده إلى تأثير التحليل النفسى على الفكر المعاصر. وفى محاضرة ألقاها ميشال فوكو فى "الجمعية الفرنسية للفلسفة" سنة ١٩٦٩، عنوانها "ما المؤلف؟" خالفه جاك لاكان فى وضعية الذات فى الفكر البنيوى، ونبه على أنه لا يمكن الحديث هنا، "فى ميدان لا يعرّفه تعريفًا دقيقًا الاسم الذى يطلق عليه (وهو البنيوية)، عن إلغاء الذات، بل هو استقلال الذات، وهذا مختلف تمامًا، ولاسيما – مع العودة إلى فرويد – استقلال الذات عن شىء أولى حقًا، حاولنا

---

(٢) "محاكاة المسيح" كتاب فى الورع والروحانيات، كتب فى القرن الخامس عشر باللغة اللاتينية (وهو أربعة كتب لاشك أنها كانت فى الأصل منفصلاً بعضها عن بعض، وهى: "نصائح نافعة فى الحياة الروحية"، و"نصائح للحياة الباطنية"، و"فى تعزية النفس"، و"حث وورع على تناول القربان المقدس"). وقد أجمعوا على أن مؤلفه هو توما همركن، المعروف باسم توما أكمفيس، متصوف ألمانى توفى سنة ١٤٧١ . وقد ترجم الكتاب إلى الفرنسية كرناى ولامنى. (المترجمان)

عزله تحت اسم الدال". وسنعرض بعد في هذا الفصل لما يعنيه جاك لاكان بـ"استقلال الذات [...] عن الدال"، ولكن يمكن أن نلاحظ منذ الآن أنه يتميز هنا عن أولئك البنيويين الذين أعلنوا عن "موت الذات" أو "موت المؤلف". ويرى جاك لاكان أن ما اعتبروه إلغاء الذات إنما هو إلغاء لفكرة عن الذات، هى الذات المتحررة التى فككها التحليل النفسى، منذ فرويد، وبين تطلعاتها وادعاءاتها.

وقد اقتفى النقد النصى خطى جاك لاكان؛ فرولان بارت يميز بين "النَّسخ" و"الكتابة"، وذلك حسب موقع الذات: هل هو مضطلَع به أم على العكس متروك فارغًا، وحسب إدراكنا أو عدم إدراكنا داخل المكتوب لدينامية، أى لحركية "تتجاوز السلسلة المسكوكة من الكلمات" (جان بلمان نويل). ويعرف جان بلمان نويل النص بأنه "ملفوظ طافح بالتلفظ"، أى بالحضور، بخلاف "الملفوظات – الرسائل" التى هى مجرد وسائط عادية.

للنص إذن ذات، لكنها مختلفة تمامًا عن المؤلف بالمعنى الذى يفهمه به النقد التقليدى. وقد بيّن جاك دريدا عند تحليله لفكر جاك لاكان أنه "إذا كان هناك ذات للدال، فلكى تكون خاضعة لقانون الدال". و"قوة التلفظ" التى عرفها جان بلمان نويل فى نص عنوانه "غراديفا حرفيًا"، نشر سنة ١٩٨٣، "ليس لها أصل تنسب إليه". فهى "لا تستلزم تماسكًا مشهورًا بموضوعيته"، هو تماسك الهوية مع نفسها، سواء تعلق الأمر بشخصية المؤلف أم بالعمل الأدبى. لقد نظّر النقد النصى حدس كتاب نهاية القرن التاسع عشر جميعًا. فقد سبق لرامبو أن أعلن فى "رسالة الرائى" الثانية التى بعث بها إلى بول دمنى أن "أنا هو آخر"؛ فنقض بذلك أسطورة المؤلف: فوحدهم "الأنانيون" الذين يعتقدون أن اختمار الفكر فى أنفسهم نابع منهم يستطيعون، حسب رامبو، التباهى بأنهم "مؤلفو" أعمالهم الأدبية. أما الانحطاطيون فغالبًا ما يتهاونون فى نشر نصوصهم، متنازلين عن أن يصبحوا مؤلفين معروفين، إن لم نقل مشهورين. فذات الكتابة قد تغير وضعها منذ أزمة الهوية الأدبية التى طبعت آخر سنوات القرن التاسع عشر. فهى ليست، كالمؤلف، سيدة الكلمات، قائمة "بعمل تعبيرى [...] عن قصد ووعى" – ونحن نتذكر أن ريمون بيكار هكذا عرف الإبداع الأدبى – بل تواجه الذات فى أثناء الكتابة منطق الدال والتناقض، ومنظومات منطقية غير تلك التى تحكم الذات الديكارتية. فالذات تضيع، و"تنهدم" و"تنتثر" فى تسلسل الدوال، أى فى النص.

الجناس التصحيفى والجناس التحريفى

بدأ النقد النصى، كما رأينا فيما سبق، بالاعتراض على الفرضيات الميتافيزيقية فى اللسانيات البنيوية، غير أن اكتشاف سوسير للجناس التصحيفى فى الشعر اليونانى اللاتينى هو الذى مكن جوليا كريستيفا من إعداد نظرية جديدة فى اللغة الشعرية والأدبية، فى مقالة لها عنوانها "لأجل سيميولوجيا للجناس التصحيفى" (١٩٦٦)، أعيد نشرها فى كتاب "بحوث لأجل التدليل"، ومكن اكتشاف الجناس التصحيفى أيضًا من سبر أغوار اللغة اللاواعية، وكان أصل فرضية "لاوعى النص" (كما سنبين ذلك فيما بعد).

لقد أهمل فردنان دى سوسير فى "كراساته" مفهوم اللغة باعتبارها أداة للتعبير والتواصل، واهتم بعمل الدال فى الشعر، لكنه تخلى عن نشر أبحاثه، فظلت غير منشورة إلى سنة ١٩٦٤ . فبقراءته للشعر اليونانى واللاتينى على طريقة دارس الأصوات اكتشف مقاطع من أسماء قواد وآلهة وأبطال، منتثرة مختفية تحت مفردات الملفوظ الظاهر؛ فهو يرى مثلا فى هذين البيتين الشعريين – وهما من مقطع مشهور فى النشيد الثانى من "الإنيادة"، يستحضران ظهور هكتور لإينى فى الوهم – وهما:

Tempus erat quo prima quies mortalibus aegris/

incipit et dono divom gratissima serpit

ظهور جناس تصحيفى لاسم العلم "فرياميدس"، أى "ابن فريام"، وبه يشار إلى هكتور، ورأى ذلك يتكرر كثيرًا فى الأبيات التالية؛ فوضع فرضية مؤداها أن الشاعر فكك كلمة – موضوعة، واستلهم مقاطع من هذه الكلمة ليختار الأفكار والتعابير فى القصيدة، ملزمًا نفسه بإحدى هذه القواعد أو الضرورات التى بها يختلف الشعر عن الكلام العادى. لكن سوسير لم يجد أى شاهد على شعرية واعية، ولا على ممارسة تقليدية للجناس التصحيفى، فظل هذا العمل غير منشور.

وأهمية هذه البحوث لم تفت، مع ذلك، جان ستاروبنسكى، فنشرها سنة ١٩٦٤، وأرفقها فى سنة ١٩٧١ بتعليق تحت عنوان "كلمات تحت كلمات: جناسات فردينان دى سوسير التصحيفية"، ولا جوليا كريستيفا؛ فقد استخلصت جميع نتائج اكتشاف سوسير، واقترحت تعميم نموذج الجناس التصحيفى. فعوض رد الجناس التصحيفى إلى شعرية واعية، إلى سنن ما، كما فعل ذلك سوسير، حلله هذان المؤلفان باعتباره "خطاباً للآخر" – وفق العبارة المشهورة التى عرف بها جاك لاكان اللاوعى. فجان ستاروبنسكى يرى فى هذا الجناس "عشقًا للصدى، عن غير وعى تقريباً وعن غريزة". وجعلت جوليا كريستيفا من الجناس التصحيفى "الحجم الخفى من الخطاب"، "فيه يطل المعنى وذاته"، وفيه تختمر الدلالات اللاواعية، "من داخل اللغة، وفى ماديتها نفسها".

ويقتضى الكشف عن الجناس التصحيفى – وهو توسيع كلمة موجِّهة عبر النص – الخروجَ عن التعاقبية الخاصة باللغة العادية؛ فالتلفظ بالكلمة – الموضوعة يخضع لإيقاع غير الإيقاع التتابعى الخطى، الذى تتسلسل وفقه الجمل، كما يبين ذلك مثال البيتين الشعريين السابقين المستشهد بهما من "الإنيادة"، وذلك أنه يعاد توزيع أقسام الكلِم ويهدم الدليل، مادام الجناس التصحيفى "يفكك الكلمة، أو لا يحترم حدودها، وذلك أنه يلفق وحدتين معجميتين معا، أو يفكك الوحدة المعجمية إلى وحدات صوتية". فتبدو الجملة العادية والملفوظ الظاهر كأنهما "مضاعفان"، من خلال اشتغال آخر، غريب تماماً عن قواعد لغة التواصل، وخفى فى الأغلب عن الأفهام؛ وذلك أن "اللسانيات، من حيث هى نتاج تجريد عقلانى ومنطقى، قلما تتأثر بعنف اللغة باعتبارها حركة فى فضاء تؤسس هى فيه دلالتها بنبض إيقاعها". واقترحت جوليا كريستيفا أن تسمى جناساً تحريفياً هذه "الأصول الخطية" المتحركة التى تفعل المعنى أكثر مما تعبر عنه".

فالنص فى علاقته باللغة، باعتباره إعادة توزيع لها، ينبغى تعريفه بأنه "جهاز عبر لسانى" يدمر الوحدة – الدليل والوحدة – الجملة على السواء، ويدمر قوانين النحو، وقوانين التركيب، وقوانين الدلالة، لكى يؤسس دلالات جديدة. وقد استشهدت جوليا كريستيفا بتعريف مالرمى لـ"الكتاب" بأنه "توسيع مطلق للحرف"؛ فاقترحت، للقطع مع خطية القراءة، "نموذجًا جدوليًا" لتحليل النص الأدبى:

"الكلمات من ذواتها تتحمس لبعض المعانى المعروفة بندرتها أو لأن الذهن يراها مركز تشويق ارتجاجى، ويدركها مستقلة عن السياق العادى، منتصبة جدرانَ كهوف، ما دامت حركتها أو مبدؤها؛ لأنها ما لا يقال من الخطاب، مسارِعة كلها، قبل انطفائها، إلى تبادل نيران بعيد أو ملمَح إلى أنه عارض".

حركة التدليل تذيب المعانى المجمدة فى جمل، فتتجنب ابتذالية اللغة اليومية؛ فهى تقوم بإعادة تحريك اللغة، وبإنتاجها؛ لذلك قررت جوليا كريستيفا أن تحلل عمليات إنتاج النص، وهى عمليات ذات طابع جناسى تحريفى، بتطبيق الرياضيات - التى تهيمن عليها فكرة اللانهائى - على الشعر؛ لأن اللغة - كما أوضح ذلك تشومسكى - تتضمن فى ذاتها إمكان إنتاج تلفظات ممكنة لا نهائية. لكن، فى لغة التواصل العادى تكون هذه الإنتاجية محكومة بقوانين. وفى مقابل اللغة العادية التى لا تستعمل إلا القليل من إمكانات السنن، تبدو اللغة الشعرية استكشافًا دائمًا وموسعًا لممكنات التلفظ.

لقد أسهم اكتشاف الجناس التصحيفى فى تهيئ نظرية اللغة الشعرية، التى تعطى الشعرَ، أو الكتابةَ الأدبية موقعًا استراتيجيًا، وعزز بالإضافة إلى ذلك النظريات اللاكانية حول تبعية الذات. وقد كتب لاكان "محفل الحرف فى اللاوعى" قبل أن ينشر نص سوسير، إلا أن ملاحظة أضيفت فى طبعة ١٩٦٦ لمؤلفه "كتابات" تبين اهتمام لاكان باكتشاف سوسير:

"حسبُ المرء الإنصاتُ إلى الشعر - ولا شك أن سوسير كان يفعل ذلك - لسماع تعدد أصوات، فيتبين أن كل خطاب يلازم أكثر من مدرج موسيقى من المعزوفة الواحدة.

ما من سلسلة دالة إلا وتساند كل ما ينتظم من سياقات مسلم بها بوصفه (أى ذلك الكل) معلقًا بعلامات الترقيم الواصلة بين كل وحدة من وحدات تلك السلسلة، وتكون تلك المساندة أفقيًا - إذا صح التعبير - بالقياس إلى هذه النقطة".

ويرى جاك لاكان وجوليا كريستيفا - تعليقًا على اكتشاف سوسير للجناس التصحيفى - أن لا "أعماق" سوى عمق اللغة. لم يعد يعتمد على النفسانية - الفردية أو الجماعية - ولا على تاريخها للكشف عن الدلالات اللاواعية، بل يكفى الإنصات إلى خطاب ذات متكلِّمة، وهى تظن أنها هى التى تتكلم. وبالإضافة إلى هذه التأملات حول الجناس التصحيفى، فتحت إعادة قراءة لاكان ودريدا لنصوص فرويد حول الحلم الطريق لتحليل نفسى للدال، دعا دريدا إلى البحث فيها سنة ١٩٦٧ فى دراسة بعنوان "فرويد ومشهد الكتابة"؛ لأنه يرى أن النقد التحليلى النفسى بقى وقتًا طويلاً مورطًا فى "تحليل المدلولات الأدبية، أى اللاأدبية".

نحو تحليل نفسى للدال: ندوة لاكان حول الرسالة المسروقة لإدغار ألن بو

طبق النقد النصى على قراءة النصوص الأدبية الإجراءات التى استعملها فرويد لتفكيك نص الحلم، وهو نص غير شفاف.

لقد شبه فرويد الحلم باللغز أو بالهيروغليفات، بناء على حضور عناصر فيهما معا تتميز بـ"تعدد المعانى" و"سقوط مجموعة من العلاقات التى [...] يجب استكمالها من خلال السياق" ("أهمية التحليل النفسى"، ١٩١٣). فكشف عن العناية التى يجب أن نخص بها الدال، ودينامية الانزلاقات والاستبدالات التى يخضع لها نص الحلم، إذا أردنا الإنصات إلى خطاب اللاوعى. يؤكد لاكان، فى "وظيفة الكلام وحقله فى التحليل النفسى"، ما يمكن أن يستفيده التحليل النفسى للدال من هذه النصوص حول الحلم. لكن فرويد لم يظهر أمام العمل الأدبى الطريقة نفسها التى اخترق بها الحلم؛ لأنه ظل حبيس أيديولوچيا العمل الأدبى باعتباره تعبيراً عن نفسانية مؤلفه، وكان دوما يرد العمل الأدبى إلى معنى يقع خارجه، أى إلى لاوعى المؤلف، كما تبين ذلك قراءته لمسرح شكسبير (انظر الفصل الثالث من هذا الكتاب). وندوة لاكان حول "الرسالة المسروقة" لإدغار ألن بو تروم أساسا قلب مسلمات التعبيرية. ويجب لأجل ذلك إظهار الخارجية

المطلقة للذات فى علاقتها باللغة: أى استقلال "الدال وسيادته فى الذات". فالدال ليس متروكا لاختيار المتكلم وحريته، بل يحكمه ويؤثر فيه. واللغة هى مكان انكشاف اللاوعى: أى انكشاف حقيقة لا تستطيع الذات قولها، بل تتركها تتكلم.

وتتمحور القصة حول انتقال رسالة لا نعرف مضمونها ولا مرسلها؛ فهى فى حوزة وزير، سرقها من الملكة، وإليها كانت مبعوثة، فوضعتها مقلوبة على طاولة بمكتبها عندما دخل عليها الملك، زوجها، لكى تخفيها عنه. للوزير إذن مطلق السلطة على الملكة والملك. ووضع الوزير الرسالة مدعوكةً مكورة على مكتبه، بحيث تخفى عن تحريات فريق الشرطة الذى بعث به مدير الشرطة، لكن سرقها منه "دوبان"، واستبدل بها رسالة أخرى مماثلة، خادعًا بذلك الوزير.

والرسالة هذه التى لا نعرف شيئًا عن مضمونها لها وظيفة الدال؛ فوضعها مقلوبةً على الطاولة، وعنوانها من تحت، مدعوكةً مكورة، كل ذلك يؤثر على جميع شخصيات الحكاية: فمسألة الاحتفاظ بالرسالة أو إضاعتها تكفى لامتلاك سلطة على الآخرين أو عدم امتلاكها؛ فهى عند جاك لاكان رمز اللاوعى: فهى موضوعة أمام عمى البعض - الشرطة، والوزير فيما بعد - وخَرَس الآخرين - لقد رأت الملكة الوزير يسرق الرسالة، لكنها لم تقل شيئـًا، لتستمر فى خداع الملك - موجودةٌ دائمًا هنا وفى الوقت نفسه هناك؛ "فهى لا تنسى الوزير الذى أُنسيَها، مثلما أن "لاوعى المصاب بالعصاب لا ينسى صاحبه".

لقد أشار جاك لاكان إلى أن كل الاستراتيجيات التى يتخذها اللاوعى لإبطال الرقابة حاضرة فى قصة إدغار ألن بو، ولاحظ أن فيها "تكرارًا آليًا"، وكثيرًا من الحذف والصمت مما يدل كما تدل الأعراض، وأيضًا مراوغات. وقراءة جاك لاكان تنبه على تكرار الوضعية الواحدة على طول السلسلة الدالة؛ فالوزير يسرق الرسالة من الملكة وهى تراه، ويضع مكانها أخرى تشبهها؛ ودوبان يسرق من الوزير الرسالة التى وضعها هذا الأخير بارزة على مكتبه، ولا يراه الوزير، ويستبدل بها أخرى تشبهها. أما استعراض تضلع دوبان، فغبار مرمى على أعين القارئ، قد يضجره

لأنه تفصيل عديم الجدوى؛ فهو إذن مراوغة: إنما هو طريقة "تزيغنا عن كل ما توصلنا إليه فى السابق، وهو أن الشرطة بحثت فى كل مكان"، ولم تجد الرسالة فى أى مكان؛ فتوقفنا على "الكلمات المهمة فى المأساة"، وتكشف لنا عن سرها "من غير أن نفطن إلى شىء".

تمثل قراءة جاك لاكان لـ"لرسالة المسروقة" محاولة أولى لتأسيس تحليل نفسى للدال؛ فقد ترك المستوى الدلالى جانبًا، واهتم أساسًا بتحليل التركيب فى المقاطع الأساسية، وبذلك كشف عن منطق الدال فى قصة إدغار بو. وخلافًا لأصحاب السير النفسية، مثل مارى بونابارت، فقد أعفى نفسه من الرجوع إلى المؤلف وحياته ونفسانيته. ومع ذلك لم يحلل جاك لاكان مجموع نص القصة القصيرة، كما أكد ذلك جاك دريدا عندما درس علاقات التحليل النفسى والمحللين النفسيين مع الأدب (انظر: "البطاقة البريدية. من سقراط إلى فرويد"، الجزء الثانى، "عامل الحقيقة"، ١٩٨٠). لقد اهتم جاك لاكان فقط بمستوى القصة المحكية فى "الرسالة المسروقة"، ولم يهتم بالسرد فى حد ذاته، أضف إلى ذلك أنه إنما اتخذ النص الأدبى هنا وسيلة لتوضيح نظريات التحليل النفسى: لقد خضع بعد فرويد لإغواء اتخاذ الأدب وسيلة.

وقد حاول التحليل النصى، باستنباط مفهوم جديد هو "لاوعى النص"، أن يقوم مما لم يقم به لاكان. ومع هذا التحليل بدأ حقًا "التحليل النفسى للأدب الذى يحترم أصالة الدال الأدبى"، الذى دعا إليه جاك دريدا فى نص ١٩٦٧ السابق الذكر.

مفهوم لاوعى النص

إن الكشف عن عالم من الدلالات مختف وراء أسماء الأعلام، ومختف أيضًا فى نوع الخطاب، فى شكل جناسات تصحيفية، وتكرارات صوتية، أو تكرارات لاإرادية لحالات مطابقة، يؤدى إلى افتراض قوى لاواعية خاصة باللغة، والذى سيقوى بداهة هذا الافتراض هو عبارة أثارت زوبعة فى بادئ الأمر؛ وذلك أن ثلاثة مؤلفين جاءوا،

تقريبًا فى وقت واحد فى عقد السبعينيات، بعبارة أثارت ضجة، هى "لاوعى النص". يقصدون بذلك الاحتجاج على تقديس المؤلف، وعلى العادة التى يتبعها التحليل النفسى الأدبى فى الإحالة دائمًا على لاوعى فردى: لاوعى المؤلف، أو السارد، أو الشخصية.

وجان بلمان نويل، الذى يقدم نفسه باعتباره "ناقدًا أدبيًا مولعًا بالتحليل النفسى"، استعمل أول مرة هذا المفهوم الجديد فى مقالته بمجلة "الشعرية" (١٩٧١) تحت عنوان "تحليل حلم سوان تحليلاً نفسيًا". ونظر المحلل النفسى أندرى غرين لهذا المفهوم فى عدد من مجلة "النقد" (١٩٧٣) فى مقالة تحت عنوان "المضاعف والغائب"، درس فيها "كراسات" هنرى جيمس، وأعيد نشرها مؤخرًا فى "فك الرابط" (١٩٩٣). وأثبت الروائى برنار بينغو بالبرهان فرضية "لاوعى للنص" مختلف عن لاوعى المؤلف، وذلك فى مقالة فى "المجلة الجديدة للتحليل النفسى" (١٩٧٦).

لقد كان مشروع جان بلمان نويل سنة ١٩٧١ هو قراءة "انبثاق اللاوعى" فى نص بروست، بدون إرجاعه إلى "أى لاوعى لأية ذات كيفما كانت". وإذ تبين لجان بلمان نويل اشتغال اللاوعى، وأثبت أنه ليس لاوعى أى أحد - لا سوان، ولا السارد، ولا مرسيل بروست - خلص إلى ضرورة اعتبار نص حلم سوان مقطعًا من خطاب مسكون بقوى خاصة به وحده.

وبعد ذلك بسنتين أكد أندرى غرين فرضية جان بلمان نويل، مثبتًا أن "لكل نص لاوعى يخدمه [...] وهذا اللاوعى يمكن أن يظهر - لئلا أقول يبرهن على نفسه، وهذا بدون استدعاء المؤلف ضرورة" (أندرى غرين).

ومع ذلك، فالذى حاوله برنار بينغو سنة ١٩٧٦ هو البرهنة على "لاوعى النص". فمقارنة "كراسات" هنرى جيمس، القابلة لبرمجة الحكايات بدقة، مع النص النهائى لروايته، قادته إلى إبراز "انحراف" خاص بكتابة الرواية. وبطبيعة الحال قاده ذلك إلى معارضة فرضية الشكلانيين والبنيويين المتمثلة فى السببية التراجعية؛ حيث تكون

النهاية، التى وضعها الروائى، هى التى تحرك البداية وكل حلقة من حلقات الرواية. وهذه فرضية دافع عنها جيرار جنيت وأوضحها فى كتابه "صور"، فى مقالة عنوانها "مشابهة الواقع والتسويغ" (أشرنا إليها فى الفصل السابق). لكن بينغو يؤكد العكس:

"إنى أشك فى أن تكون أية رواية قد برمجها مؤلفها مسبقًا من الألف إلى الياء، وأشك فى أن كتابة القصة هى أيضًا قصة لمن يكتبها، بل هى - نوعًا ما - مغامرة".

ويطلق "لاوعى النص" على انحناءة الحكاية هذه التى "تشوه شكل الحكاية فتطبعها بعلامتها الخاصة"، بحيث إن العمل الأدبى "لا يقول - أو لا يقول فقط - ما يبدو أنه يقوله". ولاوعى النص من جهة أخرى يختلف عن لاوعى المؤلف، حتى وإن كان يقتات منه. وقد خالف برنار بينغو كل المدافعين عن تحليل نفسى للمدلول، ممن ينكرون أن يكون للعمل الأدبى معنى خارج مظهره اللاواعى الذى أنتجه، وأكد أنه:

"كما أن الحلم - عند فرويد - حارس النوم، فكذلك يمكننا القول إن النص حارس الاستيهام: يدمجه فيه، ويلحقه به، ويعالجه، لكى يجعل منه ماهيته، وبذلك يقتلعه اقتلاعًا من تجربة المؤلف المعيشة".

فالكتابة تقطع صلة المؤلف بالنص: "لم يعد المؤلف هو الذى يتكلم، بل النص بمعنى ما هو الذى يتكلم بنفسه". فظهرت صيغة جديدة فى التحليل النفسى الأدبى لتحليل لاوعى النص، سميت بأسماء متعددة: "قراءة متعددة الجهات"[٤]، "قراءة نفسانية"، "تحليل نصى". وساعد أندرى غرين على ولادتها، مميزًا بدقة، فى مقالته لسنة ١٩٧٣، أماكن حضور لاوعى النص.

---

(٤) هذه العبارة ترجمة اللفظة الفرنسية analecture والوحدة المعجمية ana - عنصر أخذته الفرنسية من اليونانية، ومعناه: "من تحت إلى فوق"، و"إلى الخلف"، و"عكسًا" (خلاف "طردًا")، و "من جديد". (المترجمان)

جزم أندرى غرين بوجود "لاوعى للنص"، وأضاف أنه حاضر فى "التمفصلات الموضوعاتية، والوقفات الموجودة فى النص، وأشكال الصمت المفاجئ، وانقطاع النبر، ولاسيما فى الآثار والبقايا، والتفاصيل المهملة التى لا تهم سوى المحللين النفسيين".

وانتباه المؤول للصمت وللنسيان ليس بجديد؛ فقد كان من خصائص "القراءة الأعراضية" التى استعملها فرويد لتأويل مسرحية "هاملت" (وقد تطرقنا إليها فى الفصل الثالث)؛ ولا حاجة للتذكير بأن الكشف عن "التمفصلات الموضوعاتية"، بتلخيص جميع الأعمال الأدبية للكاتب الواحد، هو ما مكن شارل مورون من بناء الأسطورة الشخصية عند المؤلف الواحد.

ويتمثل جديد التحليل النصى فى الاهتمام الذى يوليه للتفاصيل، المحكوم عليها عادة بأنها غير دالة. والمحللون النصيون يختلفون فى هذه النقطة عن فرويد أو مورون، كما بيَّن ذلك بيانًا واضحًا جان بلمان نويل فى "غراديفا حرفيًا" (طبعته المنشورات الجامعية الفرنسية فى مجموعة "الخيط الأحمر"، ١٩٨٣). لقد انكب جان بلمان نويل على قراءة قصة ينسن "غراديفا"، بعد قراءة فرويد لها، فبين لنا سبب ميل التحليل النفسى الأدبى إلى الرجوع دائمًا إلى لاوعى فردى. فالعناية الخاصة التى يوليها للشخصيات ومضمون خطابها قادته إلى إهمال تفاصيل وصف الأمكنة والأشياء، مع أن البنيوية بينت أن كل شىء مهم فى الرواية.

"الإخراج، أى إقامة ديكور ناطق، والمكان الذى يحتله السارد للتسجيل، وإسناد الكلام إلى هذا أو ذاك، وأيضًا إيقاع تتابع الملفوظات [...]، ومستوى الجملة، واختيار ترسانة بلاغية، والصفات النثرية فى صياغة الجملة".

وأيضًا – وهذا هو مكسب التحليل النصى الجديد:

"آثار التدليل نفسها (من حروف وأصوات)".

لقد أصبح إذن ممكنًا ومرجوًا "تحليل جماع ما هو مكتوب" للوقوف على السيرورة اللاواعية فى تكون النص.

وهذا هو السبب فى الاختلافات الظاهرة بين هذين النمطين من القراءة؛ فحين قرأ فرويد "غراديفا"، كان يروم فهم عمل اللاوعى فقط فى هذيان الشخصية السارد "نوربرت هانولد" ونفسانيته، وقد صرح فرويد بأنه التبس لديه بشخص حقيقى. أما جان بلمان نويل، فقد التزم "بقراءة الرواية فى كليتها وباعتبارها كلية"، و"بعدم السماح لنفسه بأن يفتتن بالشخصية الرئيسية؛ لأنها صورة وهمية". و المحلل النصى شغوف بـ"تفاصيل" النص الأدبى؛ فهو يكشف عن اللاوعى وعملياته البدائية فى الآثار التى تخلفها فى المحسنات التافهة، وفى الأشياء الصغيرة الثانوية التى تتميز بكونها عارضة، مما هو غير متصل أو ضعيف الصلة ببقية القصة، وفى التكرارات اللاإرادية، وفى طريقة معاملة الكلمات باعتبارها أشياء، وفى مادية اللغة، وذلك أن التحليل النصى يريد أن يعثر، بـ"إنصات عائم" للنص، على الطاقة الحرة للرغبة اللاواعية التى أخفتها الصنعة. فهو يعمل على "فك" نص العمل الأدبى. والمحللون النصيون يرفضون "خيط أريان(٥) الذى يقترحه النص على القارئ، الخيط الذى يشد النص نحو هدفه" (أندرى غرين)، ويتتبعون كل خيوط النص النسيج؛ فهم يقرأون "بالمعنى الحرفى" ليكتشفوا فى النص "اللاوعى الذى يخدمه".

وإلى هذا الضغط "العمودى، المنطلق من الجسم، من أعماقه"، يضيف أندرى غرين، مع ذلك، ضغطًا آخر "أفقيًا، يأتى فيه الإكراه من اللغة، لكن ضغط اللغة هذا ليس مجردًا، ولا مهجورًا، والذى يعمر هذا الفضاء ليس هو اللغة والكتابة فقط، بل أيضًا كل الكتابات التى تسكن المؤلف". فالنص مخدوم باللاوعى، وبالنصوص الأخرى السابقة أو المعاصرة، وبسنن المجتمع، وبـ"المكتوب – سلفًا".

وللتعبير عن هذا الحوار بين النص ونصوص أخرى صيغ مفهوم "المتناص"؛ فأغنى نظرية النص بـ"كثافة الخاصية الاجتماعية" (رولان بارت)، وعارض فرضية الشكلانيين حول نظام اللغة، وأنه نظام "مجرد" أو "مهجور"، وأنه مختلف عن نظام الوجود.

---

(٥) "أريان" هذه أخت "فيدرة" التى اتسمت بها مسرحية راسين الشهيرة، وما زال القوم يستشهدون ببيت طائر الذكر منها ورد فيه اسمها واسم أبويها. ومختصر قصتها أنها أهدت عشيقها خيطا يهتدى به فى متاهة كهف يسكنه وحش ذهب هو لمبارزته. (المترجمان)

مفهوم المتناص intertexte

قام كل من جوليا كريستيفا ورولان بارت فى فرنسا بالتنظير لمفهوم المتناص، وأصله فى أعمال الناقد الروسى ميخائيل باختين. لقد أرسى مؤلف "شعرية دستويفسكى" (موسكو، ١٩٦٣)، و"أعمال فرانسوا رابلى" (١٩٦٥)، دعائم شعرية تاريخية؛ فهو يعتبر التاريخ والمجتمع نصوصًا يقرأها المؤلف ويعيد كتابتها، ويخلق معها حوارًا. وفى سنة ١٩٦٦، قدمت جوليا كريستيفا، فى مقالة من كتابها "أبحاث لأجل التدليل"، عنوانها "الكلمة، الحوار، الرواية"، أطروحات باختين فى الرواية الأوروبية، وبسطتها، وبينت أن هذه الأطروحات تجاوز للشكلانية.

لقد كان ميخائيل باختين يريد الخروج من الانغلاق والتجريد اللذين وضع فيهما الشكلانيون والبنيويون الأعمال الأدبية، وأخذ على اللسانيات البنيوية إهمالها للأشكال التنظيمية للملفوظات الملموسة، ولوظائفها الاجتماعية والأيديولوجية. فلسانيات التلفظ وحدها بإمكانها إبراز المسلمة الأساس فى اللغة الإنسانية، وهى "الحوارية"، ولم تهتم بها اللسانيات البنيوية؛ لأنها "تدرس اللغة فى عموميتها [...]، فلا تلم بها إلا عرضًا":

"يلتقى الخطاب بخطاب الآخر فى كل الطرق المؤدية إلى موضوعه، ولا يمكنه البتة أن لا يلتقى معه فى تفاعل شديد قوى. ووحده آدم الأسطورى، عندما واجه بأول خطاب عالمًا بكرًا لم يُقَل بعد، آدم هذا المتوحد، كان بإمكانه حقًا أن يتجنب التوجه الجديد المتبادل بالقياس إلى خطاب الآخر، الذى يحدث فى الطريق إلى الشىء".

الكلام خطاب موجه إلى الآخر، والسنن الشىء المشترك بين المرسِل والمرسَل إليه. إذن، تنتمى "الكلمة" فى النص، فى الوقت نفسه، إلى ذات الكتابة وإلى المرسَلة إليه تلك الكتابة. وهذه العلاقات الحوارية التى تسجل حضور الآخر فى خطاب الذات تبدو جلية إذا كانت الكلمة التى أستعملها ترن فى الأذن كأنها استشهاد من كلام الآخر أو الآخرين، وتلك حالة صفة "البطولى" التى يستعملها فولتير استعمالاً ساخرًا فى "كنديد"،

فى الفصل المعقود لوصف الحــرب بين الأبــار والبلغــار. فـالسـخــرية حوارية، لاشك فى ذلك.

الحوارية حاضرة إذن فى كل مكان، ومع ذلك هاهنا شكل أدبى يبرزها أحسن من غيره من الأشكال، هو الرواية، لأنها تمثل فعل التلفظ، وهى قادرة، مع ذلك، إن شاءت، أن تواجه فيما بينها العديد من المحافل الخطابية و"المواقف التأويلية" الصادرة عن ذوات مختلفة - هى الشخصيات المختلفة فى القصة - بدون اختزالها إلى أى قاسم أيديولوچى مشترك. وقد استطاعت الرواية الأوروبية المتعددة الأصوات - وأعمال دستويفسكى الأدبية غاية ما انتهى إليه تطورها - التحلل من أن تسند إلى السارد خطابا يتخذ نفسه مركزاً، وتكون الغاية منه جبر التناقضات التى تقابل الشخصيات فيما بينها وحلُّها. فشخصيات دستويفسكى ذوات حرة، لا كشخصيات تولستوى، مجرد أشياء تؤثث خطاب السارد. فالرواية المتعددة الأصوات لا تمثل "عالمًا مشيئًا ووحيداً" (باختين)، بل تقترح "مشهداً عامًا لكتابة مشكالية متعددة، لا نرى فيه أى شىء لأنه يرانا" (جوليا كريستيفا).

لقد نقض اكتشاف باختين أيديولوچية فردانية العمل الأدبى باعتباره تعبيراً عن ذات، وجعل النص الأدبى منخرطًا فى النص الثقافى العام؛ فالمؤلف يتضاعف، كأنه فى مشهد الكرنفال، هو فيه كل شىء وبالتناوب: فهو ممثل ومتفرج، يقرأ ويكتب، يفكك الرموز على قدر ما يتكلم، "يلصق خطابه بقراءاته، ومحفل كلامه بمحفل الآخرين"، و"يرفض أن يكون شاهداً" موضوعياً، حاملاً لحقيقة يعبر عنها بالكلمة" (جوليا كريستيفا). فصورة المؤلف التى صنعها التاريخ الأدبى التقليدى والرومنسية اللاهوتية، أعاد فيها النظر منظرو التناص **intertextualité**؛ فهم يقابلون الثقافة ذات الصوت الواحد واللاهوتية بتحليل "الثقافة المضادة"، بالثقافة الكرنفالية، وأقدم أشكالها الحوار السقراطى والهجاء المينيبى[٦].

---

(٦) نسبة إلى منيبوس (أو منيفوس)، فيلسوف وشاعر على مذهب الكلبيين، من أهل القرن الثالث قبل الميلاد، كان عبداً معتوقًا من أصل فينيقى. وقد اشتهر بنسبة تواليف إليه، تغلب عليها السخرية والهزل، مزج فيها النثر بالنظم، وهى أصل جنس أدبى يسمى "الهجاء المنيفى". (المترجمان)

ومازالت هذه الثقافة ممثلة فى العصر الحديث بالرواية المتعددة الأصوات، رواية رابلى أو سرفنتيس أو دستويفسكى أو جويس. كل هذه النصوص تتميز باعتمادها السخرية والاستشهاد، أى بحضور محفل خطابى مضاعف فيها.

المتناص الأدبى إذن أساسى؛ لأن مضاعفة المؤلف بناسخ - قارئ تحدث فى مواجهة الأشكال الأدبية السابقة وبواسطتها، أى فى "المكتوب - سلفًا".

المتناص الأدبى

لقد نص المهتمون ببلاغة فن الكتابة ومؤرخو الأدب أيضًا غير ما مرة على الروابط التى تربط عملاً أدبيًا بأعمال أدبية أخرى من داخل الأدب. وكان المراد من "المحاكاة"، هذه العقيدة الكلاسيكية، أن تقدم للكاتب نموذجًا ليس هو الطبيعة نفسها، بل الطبيعة ممثلة فى الفن؛ فكان يجب محاكاة "الأعمال الروائع" التى أنتجت فى الماضى؛ لأنها رسخت سمات "الطبع الرفيع". وكانت الغاية مما جرى عليه مؤرخو الأدب ببحثهم التقليدى فى "التأثيرات" أو "الأصول" هى إظهار علاقة قرابة ونسب بين الأعمال الأدبية.

لذلك ركَّز تعريف رولان بارت للمتناص، أولاً وقبل كل شىء، على ما يميزه عن "المحاكاة القصدية": فالمتناص "إنتاج، لا إعادة إنتاج"؛ لأن النص الأول تم تحويله ولم يعد يدل لذاته، بل أصبح دالاً للنص الثانى؛ لأنه استحال مادة للبناء، كما يحدث فى "الترميق الأسطورى" - الذى وصفه ليفى ستروس - وهو أن تجمع رسائل فيعاد ترتيبها فى مجموعات جديدة.

أما المتناص الأدبى، وقد عرفه جيرار جنيت فى كتابه "طروس، الأدب فى الدرجة الثانية" (١٩٨٢) بأنه "حضور فعلى لنص فى نص آخر"، فيتكون أساسًا من الاستشهاد الغيرى والذاتى بجمل، أو بمقاطع كاملة لمؤلف آخر، أو للمؤلف نفسه؛ ومن ذكر للأعلام - كأسماء المؤلفين أو الشخصيات أو المؤلفات، وعلى العموم من إدخال جميع أنواع الأعلام المنصوبة الداعية إلى القراءة، بالإحالة على نصوص أخرى، أو بالإحالة على جنس أدبى. مثال ذلك صراع "أستراغون" مع حذاء فى بداية مسرحية "فى انتظار غودو"

لصمويل بيكيت، وهو تلميح ساخر إلى المعارك التى تُخاض دفاعًا عن المصالح العليا للدولة (كرناى)، وهى التى كانت تمنح التراجيديا الكلاسيكية حركيتها وجاذبيتها، بل عظمتها أيضًا. فللكتابة الساخرة بعد نقدى؛ فهى تعمد إلى أنواع السنن السابقة فتفكك تمفصلاتها. فهى تمكن من إلقاء نظرة مغايرة على نصوص قديمة جداً، تقتلعها من سكون المعانى المجمَّدة، وتحركها من جديد.

فالنص يمتص النصوص الأخرى ويحولها، وذلك وفق قواعد من الممكن تحليلها. وقد بينت جوليا كريستيفا صورة إدماج "أشعار" لوتريامون و"أناشيد مالدورور" لاستشهادات وذكريات رومنسية، وذلك أنها طبقت عليها نماذج من التحليل مستوحاة من اللسانيات التحويلية. وقواعد التحويل كثيرة، منها: النفى، واستعمال الجناسات، وأشكال الحذف أو الترددات المتكررة فى النص للملفوظ المفترض، والمراوغات، والتكثيفات.

والمتناصات كثيرة فى أعمال القرن العشرين الأدبية ، كما تبين ذلك رواية "أوليس" لجويس. وأوذيسات[7] اليوم تبدو حقًا عبوراً للكتب، أى لـ"لمادة الأدبية الضخمة" (جوليان غراك) التى ضاعفت مادة العالم.

المتناص الأيديولوچى

لكن إعادة توزيع النص للغة وللكتب لا تكون فى موضع متجانس؛ فنحن نعرف أن الأدب ينخرط داخل التاريخ والمجتمع، إذن يجب تحليل النصوص الأدبية فى علاقتها بالأيديولوچيا: أى تحليلها فى علاقتها بمجموع القيم الأخلاقية أو السياسية الخاصة

(٧) "الأوذيسة" قصة "أوذيس" الشهير "الذى لا تعوزه الحيلة أبداً". وقد أخطأ من ترجم هذا الاسم بقوله "عوليس": فهذه ترجمة لاسمه بالفرنسية؛ وتلك تعريب لاسمه من اليونانية، وهو يونانى كما تعلم. أما "أوليس"، فهذه رواية حديثة، كتبت بالإنجليزية؛ فكان علينا أن نقول فيها "أوليسس"، لكننا فضلنا إسقاط السين الثانية، جريًا على سنن المعربين القدامى. (المترجمان)

بهذه الطبقة أو تلك، بل تحليلها أيضًا فى علاقتها بأيديولوچيا الأدب الخاصة بهذه المرحلة أو تلك. يجب وصف "اشتغال العمل الأدبى" وبيان الطريقة التى يخصب بها مرجعياته الثقافية فى لعبة إعادة الكتابة، وذلك أن النص لا يترجم أية أيديولوچيا ولا يعكسها، بل يأخذها ويدمجها فى دينامية خاصة به، فيغيرها.

ويُحل النقد النصى محل مسلمات التاريخ الأدبى وسوسيولوجيا الأدب الوظيفةَ الإنتاجية والنقدية للكتابة. وهدف المنهج السوسيونقدى هو أولاً وقبل كل شىء نص العمل الأدبى. فالاقتناع بأن "كل عمل أدبى هو اجتماعى داخليًا، وبطريقة محايثة" (باختين) قاد إلى البحث فى العمل الأدبى نفسه عن آثار شروط إنتاجه وقراءته. وتم التخلى عن التحريات التاريخية، وحلَّت محلها قراءة النصوص. فهذه تكشف عن توتر، وعن فضاء للصراع، يصطدم فيه المشروع المبدِع بمقاومات معلومة، وبمقتضيات الطلب الاجتماعى، وبأجهزة المؤسسات. وبسائل المضمر أو المغفول عنه؛ أى كيف "تأتى إلى النص" صور شائعة وصور نمطية من الخطاب الاجتماعى، فتتغير فيه.

ويمكن الاستشهاد هنا بالمقطع المستشهد به فى الفصل السابق من "التربية العاطفية"؛ وذلك أن الاستعارات التى تصور التماثل الضمنى بين الشعب والأفعوان الخرافى تحيى صورًا نمطية من الخطاب الاجتماعى: "السيل" و"المد والجزر" وطفحهما، و"القطيع"، وصور حيوانية أخرى، إنما هى صور شائعة تستعمل غالبًا للإشارة إلى الحشد فى خطاب شديد القدح؛ فهذا "الأفعوان الثورى" صورة شائعة فى خطاب الخوف. وفلوبير يعرف ذلك، وقد ذكره فى "معجم الأحكام الشائعة":

"أفعوان خرافى: أفعوان الفوضى.

الاشتراكية.

وهكذا دواليك فى جميع الأنظمة التى تخيف.

محاولة الانتصار عليها".

لكن استشهادات نص الرواية بالخطاب الاجتماعى تظل مضمرة، وتدخل فى دينامية من الصور، فى "حركة مسلسلة من ضروب الفك والتشبيك والتنويع [...] تضمن تشابك الرسائل وضياعها على السواء" (بارت). وفى وصف فلوبير تلميح إلى حيوانية مضحكة يختفى تحت مقارنة الشعب بـ"السيل"، وهذه أكثر تفاهة، لكنها أكثر غموضًا على المستوى الأيديولوچى. وصورة "النهر يصده المد والجزر الشديدان" تشبّه صعود الشعب بانطلاق عنصر طبيعى، ولعلها كشف عن أسطورة التقدم الرومنسية، وعن تحكم الإنسان فى تاريخه. ولكنها أيضًا رجع صدى لاستعارة هيغو: "الشعب – الأوقيانوس"، واعتراف للشعب بأن فيه "شيئًا عظيمًا، مظلمًا، مجهولاً"، كما قال هيغو فى مقدمة "روى بلاس". فعدم ثبات الاستعارة يسهم فى لاتحديد النص. ويظل اتخاذ موقف بعينه مسألة مضمرة غامضة. وعلى ذلك قد يبدو النص مثل هذا "الفضاء الذى لا تتغلب فيه أية لغة على أخرى، وتروج فيه اللغات" (بارت). ألم يكن فلوبير يقول: الروائيون الذين يدلون بآرائهم أغبياء؟ وبما أن رأىَ كل واحد منا ورأىَ أى مؤلفٍ كان سواء، أفليست مهمة الكُتَّاب هى أن يبرزوا "تعدد المعنى عينه"، عوض تقديم تمثيل واضح لا لبس فيه للمجتمع والتاريخ؟

لقد كشف النقد النصى فى النص الأدبى عن أصوات متعددة لا أصل لها، وعن "صفيحة صوتية واسعة" (بارت) قوامها الاستشهادات، والإحالات، والأصداء من لغات سابقة ومعاصرة؛ فحرر النقد النصى النص الأدبى من مدلول متعال، هو "معنى المؤلف". وهو أيضًا رد على تجريد الشكلانيين؛ لأنه أعاد إدماج الواقع فى الأدب، وذلك أن النص تشتغل فيه الرغبة وتوترات المجتمع، لكنه أقام قطيعة نهائية مع النظريات الجبرية التى ترى فى العمل الأدبى انعكاسًا لواقع خارجى.

ومع ذلك "دخل لفظ (النص) اليوم إلى الأعراف" (جان بلمان نويل، ١٩٩٣)؛ وذلك أننا وعينا بوجود القارئ ووظائفه، وهو أمر تنوسى زمنًا طويلاً. ونحن نذكر أن نقدًا لمنطق التواصل هو الذى قاد جاك دريدا، ومعه أصحاب التحليل النصى، إلى أن يروا فى تسلسل الدوال حركية "لا انطلاق لها، ولا حد، ولا باطن"، هى حركية "الاختلاف"،

وأن يجعلوا من النص آلة ضخمة لإنتاج تيه لانهائى للمعنى. ولئن كان من المسلَّم به أكثر فأكثر أن النص الأدبى ليس له "انطلاق"؛ فالتساؤل عن افتراض انعدام "حد" له مازال قائمًا. لقد غاب المؤلف وضاع وانتثر فى حركية الكتابة، لكن القارئ ظهر، فامتنع معه تصور النص أنه ممتد "على مدى البصر، وعلى مدى المعنى" (جان بلمان نويل) فى فضاء فارغ تمامًا، وانكشف العمل الأدبى عن "مسافة لاقصدية" (جان ستاروبنسكى). ولئن كنا نعلم اليوم عدم قدرتنا على الوصول إلى مؤلف سابق على عمله، فإننا نسائل المؤلف فى عمله، فنتساءل: مع من يتكلم، وأمام من، وهل يتوجه إلى قارئ واقعى أو متخيل، وعبر أية مسافة، وبأية وسائل؟!

وسيكون هذا موضوع الفصل الأخير.

الفصل السادس

النقد من منظور القارئ

لا يحيا العمل الأدبى إلا إذا قُرئ، و"بدون عملية القراءة هذه ليس هناك سوى تخطيطات سوداء على الورق"، كما لاحظ ذلك سارتر فى بداية كتابه "ما الأدب؟"؛ غير أن القراءة عملية صامتة لا تترك أثرًا مكتوبًا، إلا ما ندر، وهى من صنيع أفراد معزولين، وفى غالب الأحيان غير معروفين. كل هذا يفسر بدون شك لماذا بقى القارئ لمدة طويلة مهمل النظرية الأدبية؟

لقد قدم ميشال كونتا منذ عهد قريب، فى جريدة لوموند، أعمال ندوة انعقدت فى رانس سنة ١٩٢٢، لمعرفة "كيف يفعل الأدب". وعنوان دراسته "عَقد القارئ" جعل من اهتمام النقد اليوم بشخصية القارئ الحدث البارز فى السنوات العشر الأخيرة، لكن هذا التغيير فى توجه الدراسات الأدبية قد مهد له ظهور نظريات القراءة فى السبعينيات. وكتاب فنسان جوف فى "القراءة" (صدر فى سلسلة "معالم أدبية" عن دار هاشيت، سنة ١٩٩٣) يصفها ويحللها تحليلاً دقيقًا؛ فتطور اللسانيات قد أهمل وصف سنن اللغة ووجه اهتمامه إلى "أفعال الكلام" وتحققها الفعلى، وبذلك أسهم كثيرًا فى دراسة موضوعية لظاهرة كانت إلى ذلك الحين صعبة التحليل.

وتصف اللسانيات التداولية – التى تطورت خاصة فى إنجلترا والولايات المتحدة – تأثير المتكلم فى المرسل إليه، وتبين أيضا كيف أن المرسل إليه؛ إذ يتبنى الملفوظ لحسابه، يحول عبارات لها دلالات فى نسق اللغة إلى جمل ذات معنى فى حالات معينة وفى سياق بعينه.

لقد حولت التداولية مشهد الدراسات الأدبية بإعادتها الأدب إلى وظيفته التواصلية التى حجبتها البنيوية النصية. ومنذ سنة ١٩٧٣ أعلن هنرى ميشونيك فى كتابه "لأجل الشعرية "II، عن "نهاية الحماقات التى تعدّ فعل الكتابة فعلاً لازمًا". فقد أصبحت الكتابة غير منفصلة عن "قول شىء ما لشخص ما". ولذلك سننهى مسيرتنا عبر حقول النقد محاولين أن نستوعب كيف استطاع التبئير النقدى على فعل القراءة أن يحول طريقة التفكير فى الأدب، ويفسر من الآن فصاعداً اشتغال النص من خلال الدور الذى يلعبه المرسل إليه فى تكونه، وأيضًا فى فهمه وفى تأويله؛ لأن الأدب يشيد تواصلاً مؤجلاً بين كاتب ما وقراء ليسوا بالضرورة كلهم معاصرين بعضهم لبعض، ولا حاضرين جميعهم فى المكان نفسه.

لقد أهمل التاريخ وسوسيولوجيا الأدب، منذ سنة ١٩٥٠، تحليل العمل الأدبى فى علاقته بمؤلفه، أو بالعالم الممثل، واهتما، تحت التأثير القوى لسارتر، بالتواصل المؤسس بين المؤلف وجمهور القراء - الواقعيين أو المفترضين - الذين يتوجه إليهم. وتفترض جمالية التلقى، بتجاوزها لسوسيولوجيا الأدب، أن العمل الفنى هو دائمًا عبارة عن معنى ممكن؛ فهو سؤال وليس جوابًا، وترفض "معنى المؤلف"، وتقابله بالمعانى المختلفة التى يعطيها القراء لنفس العمل على مر الزمن.

وبالموازاة مع هذه التحليلات التاريخية للأحداث التجريبية للقراءة، طور ميكائيل ريفاتير نظرية القارئ المثالى، أو "القارئ الجامع"، مبينًا الكيفية التى يوجه بها النص الأدبى تلقيه ويبرمجه. لقد تمت إذن مراجعة تحليل البنيويين الشكلى، وأصبح فى خدمة نظرية القراءة.

وبالقرب منا، يشتغل المحللون النصيون، مع جان بلمان نويل منذ سنة ١٩٨٣، على إعادة تحديد مفهومى التناص ولاوعى النص (اللذين تعرضنا لهما فى الفصل السابق)، مبينين إبداعية القراءة، ومغيرين إشكالية المعرفة النقدية. إن الاهتمام بـ"حقيقة العمل الأدبى" - الذى بينا فى الفصول السابقة أنه كان مشترك كل الاتجاهات النقدية - قد تم التخلى عنه لصالح التفكير فى فعالية الفعل النقدى، سعيًا لحث الناقد وقارئه على إحياء "شحنات المعانى المتعددة، بل الخفية" الساكنة "بين سطور" العمل الأدبى.

تاريخ القراء

سوسيولوجيا الأدب

أصدر روبير إسكاربيت تحت عنوان "سوسيولوجيا الأدب"، سنة ١٩٥٨، مؤلفًا - برنامجًا يحدد أهداف دراسة الشروط المادية والاقتصادية والاجتماعية ومناهجها لإنتاج الأعمال الأدبية ونشرها واستهلاكها، يستجيب به للأماني التى عبر عنها لانسون، فى نص كتبه سنة ١٩٢٩، عنوانه "برنامج دراسات التاريخ المحلى للحياة الأدبية"، ولوسيان فيبر سنة ١٩٥٣، فى "صراعات لأجل التاريخ"، وكلاهما يتمنى مجىء "تاريخ تاريخى" للأدب (فيبر) يأخذ بعين الاعتبار "القراء، هذا الحشد الملتبس الذى ينبغى معرفة ثقافته ونشاطه، إذا كان المراد كتابة [...] تاريخ شروط الأدب الاجتماعية والثقافية" (لانسون).

وعلاقة العمل الأدبى بالعالم الذى شهد ولادته قد درسها شكل آخر من أشكال النقد السوسيولوجى، هو سوسيولوجيا لوسيان غولدمان على سبيل المثال، لكن يجب أن تكتمل بتحليل علاقة العمل بقرائه. ويستعمل كل من روبير إسكاربيت ومدرسة بوردو لأجل ذلك مناهج لم يكن يعرفها لانسون. فهم يشتغلون على شكل مجموعات، ويطبقون على تاريخ الأدب الطرائق والإجراءات الجارية فى "التاريخ السوسيولوجى"، "المهتم بالفعاليات والمؤسسات، لا بالأفراد" (بارت فى "تاريخ أم أدب؟"، ١٩٦٠). ويندرج تفكيرهم داخل الإطار النظرى الذى رسمه سارتر فى كتابه "ما الأدب؟"، الذى صدر سنة ١٩٤٨ .

لقد كان لسارتر دور مهم فى تحولات النقد الحديثة؛ إذ وضع القارئ والقراءة فى مركز تفكيره حول الأدب؛ فقد أكد فى كتابه "ما الأدب؟"، فى الفصل الثالث منه، وعنوانه "لمن نكتب؟" - وهو الذى يتلو الفصلين المعنونين "ماذا يعنى أن نكتب؟" و"لماذا نكتب؟" - وهو حجر الزاوية فى الكتاب، أننا نكتب دائمًا لأحد ما، وليس "لذاتنا أو إلى الله"، كما "ابتدع" ذلك كتاب ما بعد سنة ١٨٥٠؛ إذ جعلوا "من الكتابة اهتمامًا ميتافيزيقيًا، وصلاة، وامتحانًا للضمير، فجعلوا منها كل شىء، إلا أن تكون تواصلاً".

فهو يعارض نظريات الأدب المعروضة فى الفصول السابقة، أى النظريات التعبيرية المنشغلة فقط بالطريقة التى يعبر بها أنا المؤلف عن نفسه فى العمل، وبالنظريات الشكلانية المستوحاة من كانط والكانطية التى ترى "العمل فى ذاته"، باحثة فى نص ما عما يقوله، فى استقلال عن مقاصد مؤلفه. أما سارتر، فلا تهمه سوى العلاقة بين العمل والقراء؛ فهو يعطى الجمهور الأهمية التى يعطيها تين "للوسط": "فالوسط قوة تضرب فى الماضى، والجمهور بخلاف ذلك توقع، وفراغ يجب ملؤه، وتطلع، بالمعنى المجازى وبالمعنى الحقيقى". إنه يسلم مبدئيًا بأن فعالية التواصل تفسر العمل أكثر مما تفسره علاقته المحاكاتية مع العالم الخارجى.

وتفترض عملية التواصل لكى تكون فعالة وجود أنساق مشتركة بين المؤلف وقرائه: أى نسق اللغة، وأيضًا الأنساق الجمالية والإيديولوجية. يتعين إذن معرفة "من كان يقرأ – أو من يقرأ، ولماذا"، ومعرفة "التكوين الذى تلقاه الكتاب فى المدرسة أو خارجها – والتكوين الذى تلقاه كذلك قراؤهم"، ويتعين أيضًا وصف "تحولات الموضة الفنية والذوق" (لوسيان فيير). فبالبحوث فى قراءات مختلف الطبقات الاجتماعية يعرف القارئ من خلال "الجمهور" الذى ينتمى إليه. ولابد أيضًا من تتبع المسار الاجتماعى للمنشورات الأدبية ورسم مراحله؛ لأن أنماط الإنتاج المادى وأنماط نشر العمل تحدد الطريقة التى "يفعل بها الأدب". وتاريخ الكِتاب يأتى لتكملة تاريخ القراء. ويقدم كلود بيشوا، فى مقالة له حول "دكاكين القراءة فى النصف الأول من القرن التاسع عشر"، فكرة دقيقة عن النتائج التى يمكن أن تتوصل إليها سوسيولوجيا الأدب. ودكاكين القراءة هذه كانت تطل على الشارع، شأنها شأن المتاجر، وكانت مفتوحة من الثامنة صباحًا إلى الحادية عشرة مساء، وقد ظلت تتكاثر إلى حدود سنة ١٨٣٦، وتقوم بإعارة الكتب والجرائد، وفى الوقت نفسه كانت مكان التقاء الكتاب والقراء. لقد أسهمت هذه المؤسسة كثيرًا فى نجاح الرواية فى القرن التاسع عشر، وخلقت جمهورًا لهذا الجنس – خصوصًا من النساء، من الخادمات أو من نساء البورجوازية الصغيرة والمتوسطة – وقادت كبار الكتاب نحو هذا الجمهور. فلأجل دكاكين القراءة هذه كتب بلزاك فى بداية مشواره روايات كان يوقعها بأسماء مستعارة.

تبين سوسيولوجيا الأدب إذن الدور الذى يضطلع به جمهور القراء، من خلال قيمه، وأذواقه، وتوقعاته، فى تكون الأعمال الأدبية ونجاحها المباشر، لكن حجتها الوحيدة لتعليل النجاح الدائم أو المتأخر هى مسألة الإعجاب المنتزع. وتحاول جمالية التلقى، التى ظهرت فى عقد السبعين من [القرن الماضى] مع هانس روبرت ياوس ومدرسة كونسطانس، أن تجيب عن هذه الأسئلة التى أبعدتها سوسيولوجيا الأدب.

جمالية التلقى عند هانس روبرت ياوس

تفترض سوسيولوجيا الأدب أن الكُتَّاب يكلمون معاصريهم، وأن "الأعمال الفكرية [...] يجب أن تستهلك فى حينها"، مثل "الموز، يكون ألذ وقت جنيه" (سارتر). ونعرف مع ذلك أن بعض الأعمال الكبرى لم تلق نجاحًا كبيرًا وقت صدورها، لكن جمهورها تكون بعد ذلك بمدة طويلة. فرواية "التربية العاطفية" كان تلقيها سيئًا فى سنة ١٨٦٩، واتهمت بأنها "رواية غير روائية، حزينة، وملتبسة كالحياة" (بانفيل). وأضحت فيما بعد معبودة الأجيال اللاحقة؛ فقد أعجب بها بروست، وكافكا، ويعدها وودى ألن "من الأشياء التى تجعل الحياة تستحق أن تُعاش".

ولاستجلاء القطائع أو الانزياحات التى تشوب علاقة المؤلف بجمهور عصره، ابتدعت جمالية التلقى مفهوم "أفق التوقع". ويتكون "أفق التوقع" عند جمهور ما من القراء من خبرته السابقة بالجنس الذى ينتمى إليه العمل الأدبى، ومن تراتبية القيم الأدبية لعصر ما. هذا "الرأى العام الأدبى" يمكن قراءته فى نص العمل نفسه؛ لأنه يحيل ضمنيًا على أشياء سبقت قراءتها، وعلى عادات فى القراءة يروم تحويلها. فليس موضوع الدراسة إذن هو الموقف الفردى والسيكولوجى لقراء معزولين، بل هو التجربة الجمالية المشتركة التى تؤسس كل فهم فردى للنص.

ويفسر مفهوم "أفق التوقع" أيضًا آليات تلقى الأعمال والتطور الأدبى؛ فإذا كان العمل يعيد إنتاج خصائص إنتاج سابق، فإنه سيعرف نجاحًا فوريًا؛ لأنه يثير لدى قرائه لذة التعرف؛ أما إذا كان العمل الجديد يخرق قوانين الجنس، فيغير معيارًا جماليًا ما، فإنه يفشل، أو لا يفهم فى حينه، وذلك لأنه لا يستجيب لآفاق جمهوره الأول،

لكنه يصبح فيما بعد عملاً - نموذجًا. ففى سنة ١٨٧٠، كانت جورج ساند تقول لفلوبير: "مازالوا يدمرون كتابك. وهو مع ذلك كتاب جيد، لكنه سينصف فيما بعد". فبمقتضى التقليد الذى يقول بـ"الرواية الروائية"، وبمقتضى نموذج الرواية الكلاسيكية، وهو الرواية البلزاكية - المبنية بناء مأساويًا - استطاع الجمهور المعاصر لفلوبير أن يحكم بأن "التربية العاطفية ليست رواية". وبالمقابل، سيجعل كُتّاب "الرواية الجديدة" من فلوبير معلمهم، وبذلك سيعتبرون أن صلاحية "الرواية البلزاكية" قد انتهت: لقد فرضت الكتابة الروائية عند فلوبير بقوة معيارًا جماليًا جديدًا.

ومثال "التربية العاطفية" يبين أيضًا أن العمل "يشمل فى الوقت نفسه النص باعتباره بناء معطى، وتلقيه أو إدراكه من لدن القارئ أو المتفرج" (ياوس). ففى الواقع يختلف العمل الأدبى الواحد باختلاف النظرة إليه: فباربى دورفيلى مثلاً قد رأى فيه "الابتذال صادرًا عن مرتعه الوخيم"؛ أما كافكا، فقد أعجبه "التشابه" بين المشهد الأخير من الرواية وبين "أسفار موسى الخمسة"؛ فكل قارئ يسقط على النص المقروء خبرته بالعالم، ومتخيله، وثقافته.

فمعنى العمل الأدبى ليس خارجًا عن الزمن، ولا هو معطى دفعة واحدة لحظة إبداعه، بل يبنى فى غضون التاريخ، من خلال التجربة المختلفة التى يؤسسها القراء المتعاقبون على النص نفسه؛ فلابد للتاريخ الأدبى الحقيقى أن يقوم بتاريخ التلقيات المتعاقبة.

مسألة تأويل الأعمال الأدبية

العمل المفتوح

إن تعدد قراءات عمل أدبى بعينه أمر ملحوظ فى عملية القراءة؛ وهو اليوم موضوع تأملات نظرية ومناقشات عدة. ويقابل معنى الكاتب فى التاريخ الأدبى الوضعى "معنى القراء"، أى تجميع قراءات للعمل الأدبى الواحد شديدة التنوع والاختلاف، بل متباينة، وهو تجميع غير منته من حيث المبدأ.

ومعلوم أن التاريخ الأدبى التقليدى يجمد العمل فى تأويل نهائى؛ فالمعنى الوحيد "الصحيح" فى نظره هو "معنى المؤلف"، أى "شمولية ميتافيزيقية يُعتقد أنها قد تكشفت برمتها فى أول ظهور له" (ياوس). ومن هذا المنظور، لن تكون القراءات الأخرى سوى خيانات، لكن إذا اتخذنا "وجهة نظر" أخرى – هى تلك التى صرح فاليرى بأنها "ليست نادراً وجهة نظره" – فإن "ما نسميه عملاً جيداً يمكن أن يبدو إخفاقًا فظيعًا مُنى به المؤلف". "العمل الجيد" إذن، أى ذاك الذى يدوم، هو الذى يستمر فى مخاطبتنا، و"ينتمى فى الوقت نفسه إلى الماضى والحاضر"، كما أشار إلى ذلك لانسون سنة ١٩١٠ فى "منهج تاريخ الأدب"، مع أنه لم يستطع فك استمرارية الأعمال العظيمة فى الزمن.

"إن الكتاب الذى يريد أن يستمر هو ذاك الذى نستطيع قراءته قراءات متعددة. وعلى أية حال هو الذى يجب أن يسمح بقراءة متعددة ومتغيرة" (بورخيس).

ويُعرَف العمل الجدى بـ"التباسه" وبـ"مطاوعته اللانهائية" (بورخيس)، وبـ"انفتاحه":

"كل عمل فنى، وإن كان شكلاً تامًا و "مغلقًا" من حيث اكتمال نظامه واتزانه، فهو "منفتح"، على الأقل فى أنه يمكن تأويله تأويلات مختلفة، دون أن يتغير من جراء ذلك أس فرادته" (أمبرطو إيكو فى: "العمل المفتوح"، ١٩٦٥).

وتقوم الجماليات المعاصرة على إحدى خصائص الخطاب الأدبى، اكتشفها ياكبسن؛ فهى تحلل تحليلاً مخالفًا للقرن التاسع عشر "إخفاق المؤلف" وعدم قدرته على توجيه تلقى عمله ومراقبته، وهو ما عبرت عنه الرومنسية بمجاز "القنينة الملقاة فى البحر". فلم يعد يرجع غموض الرسالة الفنية إلى ظروف نقلها، بل يدرس على أنه خاصية جوهرية فى العمل الأدبى، أى "نتيجة مترتبة عن الشعر" (ياكبسن، ذكره أمبرتو إيكو فى "العمل المفتوح"). ويترتب على تنظيم الدال فى النص الأدبى تنامٍ مستمر لعلاقات داخلية على كل قارئ أن يكتشفها أثناء قراءته. وهذا الفضاء المفتوح "يصنع الصورة [...] التى يتوقف وجودها توقفًا كليًا على إدراك القارئ أو عدم إدراكه لالتباس الخطاب الذى يقدم إليه" (جنيت: "صور"، فى كتابه "صور I").

والطرائق التقليدية فى تفسير النصوص تنشغل بالحَرفية وحدها، وترفض المعانى المجازية، بينما يستكثر منها النقد الجديد. وفى السجال الذى دار بين بارت وبيكار حول مسرح راسين (انظر الفصل الثانى) أمثلة من هذا الاختلاف فى طريقة القراءة؛ فقد غضب بيكار فى كتابه "نقد جديد أم دجل جديد" من التجاوزات التى سمح بها بارت لنفسه عند قراءته نص راسين؛ ففى رد "نيرون" على "جونية":

"لولا...

أنى آتى أحيانًا لأتنفس عند قدميك"

يرى بارت صورة غريق على وشك الاختناق، باحثًا عن الهواء بحثًا جنونيًا، ويبرر هذه القراءة المجازية لفعل "تنفس" مستدعيًا طبيعة العلاقات بين "نيرون" و"جونية" فى التراجيديا برمتها: فـ"نيرون" فى حاجة إلى "جونية" للتخلص من "كل ما يأتيه من الغير ويخنقه، من سلطة، وفضيلة، ونصائح، وأخلاق". أما بيكار، فعارض بارت مبينًا أن فعل "تنفس" فى القرن السابع عشر "يعنى هنا الاسترخاء والحصول على شىء من راحة النفس". والمعنى الوضعى وارد فى المعاجم والقواميس فى عصر راسين؛ أما المعانى الإيحائية، فيبنيها قارئ تكون هى جوابه، أى "تاريخه ولغته، وهى هنا التحليل النفسى، وحريته"، عما "كان مكتوبًا خارج كل جواب" (بارت).

ورغم ذلك قام جدال حول الحرية و"حدود التأويل" داخل النقد الجديد نفسه؛ ففى كتاب "لأجل جمالية للتلقى" (١٩٧٨)، ناقش ياوس اقتراحات بارت فى كتابه "حول راسين"، وأصدر أمبرتو إيكو سنة ١٩٩٢ دراسته عنوانها "حدود التأويل"، عدّل بها، بعد ثلاثين سنة، أطروحات كتابه "العمل المفتوح".

حدود التأويل

لقد أعلن رولان بارت بصراحة موقفه لصالح حرية التأويل فى افتتاحية كتابه "حول راسين" (١٩٦٣). وهو يعتبر القراءة النقدية عملاً حرًا، لكن شريطة أن يعلن الناقد إعلانًا جليًا عن اختياراته، وأن يأخذ على عاتقه التصور السيكولوجى الذى يصدر

عنه" فى قراءته. فاستمرارية العمل الأدبى نتيجة مترتبة على التأويل اللانهائى؛ قال: "المعانى تُثبت وتُقام بينها منافسة، ثم تُستبدل؛ تمضى المعانى ويبقى السؤال".

ولم تنف أبداً جمالية التلقى اللاتحديد الموجود فى النص الأدبى، والتباسه الجوهرى. وقد جعل فولفغنغ إيزر (أحد المنظِّرين الأساسيين لمدرسة كونستانس الألمانية) من اللاتحديد "شرطاً لقوة النثر الأدبى" (لتحليل أكثر تفصيلاً لهذه المقالة الصادرة سنة ١٩٧٠ تحت عنوان "النصوص باعتبارها بنى استدعائية"، نحيل على كتاب "القراءة" لفنسان جوف). ومع ذلك يجزم ياوس بأن التأويلات الجديدة لعمل أنجز فى الماضى "تحميها من الاعتباطية المفرطة حدودُ الأفق التاريخى والاجتماعى وشروطه". فالنص نفسه يدعو القارئ إلى إنجاز العمل مع المؤلف؛ فله نصيب فعال فى بناء المعنى، لكن هذا النصيب الفعال ليس فى حلٍ مطلق من القيود؛ فلا هو ذاتى ولا هو اعتباطى؛ لأنه مشروط بالتلقيات السابقة. ولمعرفة الأسئلة التى يطرحها عمل من الأعمال الأدبية يجب إرجاعه إلى أفق توقع القراء الأولين. ومن جهة أخرى، فتعاقب المعانى المعطاة للنص نفسه عبر التاريخ له منطقه الخاص؛ فهو يخلق تقليداً تأويلياً لا مناص من أن يقاس عليه كل تأويل جديد.

ويوضح ياوس بأن بارت إنما كشف عن "راسين الفظ" للطعن فى الأسطورة البورجوازية القائلة بـ"راسين اللين". لقد عثر إذن من حيث لا يدرى على قراءة الأولين؛ لأن "السلبية الأصلية" فى مسرح راسين قد أدركها النقد الكنسى وبور رويال إدراكاً تاماً واستنكراها، لكنها فيما بعد "تنوسيت شيئاً فشيئاً مع تحول الأفق، والانتقال إلى وضعية جمالية محض". فليس من الضرورى إذن قراءة كتاب "الطوطم والطابو" لاكتشاف "فظاعة العشيرة البدائية " فى تراجيديات راسين، والعنف القديم فى علاقة الآباء أو الأمهات بأبنائهم: إنها دلالة مسجلة فى ذلك العمل أدركها القراء الأولون، ثم غُيِّبت.

ويمكن اختزال الجدل بين النقدين حول القراءة المعاصرة لمسرحيات راسين فى التقابل الذى أقامه أمبرتو إيكو فى كتابه "حدود التأويل" بين نمطين من المقاربة التأويلية للنصوص الأدبية، تتعارضان اليوم. فبعض النقاد المنتمين إلى التفكيكية

يسلمون مبدئيًا بأنه "يجب البحث فى النص عن الأشياء التى تعكس رغبات المرسل إليه الخاصة، وغرائزه، وإراداته"؛ وذاك هو موقف بارت سنة ١٩٦٣ فى كتابه "حول راسين". ويعتقد آخرون أنه يجب البحث فى النص عما يقوله بالاستناد إلى انسجامه السياقى، وإلى موقع أنساق الدلالات التى يحيل عليها: فياوس قرأ راسين "بالاستناد إلى الوضعية التاريخية فى عصر الكلاسيكية الفرنسية"، وتلك أيضًا هى المقاربة التى دافعت عنها نظريات سميوطيقا القارئ المثالى. وياوس - مثل ريفاتير - يعتقد أن "التأويل ليس حرًا"، وقد بين ذلك بوسائل أخرى، هى وسائل التحليل الشكلى.

التحليل الشكلى ونظرية القراءة

القارئ الجامع عند ميكائيل ريفاتير

من سنة ١٩٧١ إلى سنة ١٩٧٩، أى من كتاب "بحوث فى الأسلوبية البنيوية" إلى كتاب "إنتاج النص"، يشيد ميكائيل ريفاتير سميوطيقا للتأويل تركز على صورة قارئ مجرد، هو "القارئ الجامع". فقد عارض ريفاتير مسلمة البنيوية النصية باستقلالية النص، وخالف فى الوقت نفسه المقاربة التاريخية للقراءة؛ لأنها عنده مفرطة فى التجريبية. وأكد ريفاتير، خلافًا للبنيويين، أن "الظاهرة الأدبية ليست هى النص وحده، بل هى أيضًا قارئه ومجموع ردود أفعال القارئ المكنة على النص - ملفوظًا وتلفظًا". فالأشياء الواقعية الموضوعية الوحيدة فى التواصل الأدبى هى العمل والقارئ، الحاضران ماديًا وجسديًا؛ فالمؤلف "يخلق انطلاقًا من كلماته"، وهو والعالم الممثَّل ليسا سوى بديلين عن النص، ومن ثم جاء قرار جعل القارئ متلفظ النص عوض المؤلف.

وقارئ ريفاتير ليس كالسابق قارئًا واقعيًا، تُقيِّد ردودَ فعله وضعيةٌ تاريخية واجتماعية، بل هو قارئ مجرد، أى "أداة الوقوف على منبهات النص"، وسمى "القارئ الجامع"؛ لأنه "يمثل مجموع القراءات المكنة، وليس متوسطها". فهو متضمن فى النص، والنص يوجه تلقيه الخاص ويتحكم فيه. وقد عرف ريفاتير "الأدبية" بأنها "التحكم الدقيق الذى يمارسه النص على تفكيك القارئ للرموز".

"النص ليس عملاً فنياً إذا لم يفرض نفسه على القارئ، وإذا لم يحدث بالضرورة رد فعل، وإذا لم يتحكم إلى حد ما فى سلوك من يفك رموزه".

وردود أفعال القارئ على النص هى دائماً نتاج لشكله، ولو كانت ردود الأفعال هذه متأخرة أو مؤجلة بسبب تقلبات التاريخ؛ فهى ضرب من التحليل الشكلى، وليست ضرباً من التفسير بالتاريخ أو بالسوسيولوجيا. وبالمقابل، يجب ملاحظة البنيات "داخل القارئ نفسه"، لا فى النص فقط. ويقابل ريفاتير باستمرار تجربة القراءة بالانحرافات التأويلية عند البنيويين والنصيين؛ فوحده ما يستطيع "القارئ الجامع" إدراكه له معنى.

وقد أول ياكبسن وليفى ستروس تراجعًا طفيفًا لحرف "الراء" [r] أمام حرف "اللام" [l] ، فى ثلاثيتى قصيدة "القطط"، بأنه "زيادة بيان للانتقال من القط المحسوس إلى تحولاته الخرافية". فرد عليهما ريفاتير مؤكداً أن "لا أحد سيصدق أن هذا التفاوت الدقيق بين أربعة عشر "لامًا" وأحد عشر "راء" له قيمة دلالية، بل سيستبعده أكثر إذا نظر إلى الثلاثية الثانية: فحرف "اللام" يرد فيها مرتين زائدتين، ويبدأ المقطع بحرف "الراء" مرتين مقترنتين (فى قول الشاعر: **leurs reins** – كُلاها –)، تلفتان إليهما العين والأذن أكثر مما يلفتهما تفاوت بين الحرفين يخفيه انتشارهما على طول الأبيات". ويتهم ريفاتير أيضًا جان ريكاردو (الذى اقترح فى العدد ٣٤ من مجلة "تيل كيل" قراءة جناسية لأقصوصة إدغار ألن بو المسماة "الخنفساء الذهبية") بأنه وجد فيها "عناصر ليست بمخفية، بل لا وجود لها أصلاً".

"لن تقوم أية قراءة باستخراج كلمة **gold** (ذهب) من كلمات مكوناتها الحرفية متناثرة، وغير مؤكدة صوتيًا، وأحيانًا غير منطوقة".

فالقراءة، كما لا يخفى، تعنى التلاوة بصوت مرتفع، وتعنى أيضًا فك رموز النص. تفترض تجربة القراءة إذن معرفة سنن اللغة و"الميثولوجيا اللفظية" الجارية فى كل عصر من العصور؛ لأن الآراء المتداولة ومعتقدات الحكمة الشعبية كلها مسننة فى الأسلوب على شكل صور شائعة، أو صور شائعة مجددة، أو تلميحات ثقافية.

ويختلف القارئ الجامع عن القارئ الواقعى الذى سبق الحديث عنه فى الفقرات السابقة فى أن قراءته لا تستدعى تجربة الواقع؛ لأنها تختلف دائمًا من قارئ إلى آخر - بل تستدعى معرفة السنن اللغوى ورمزية الكلمات - ومن المفترض أن هذه المعرفة واحدة لدى أفراد المجموعة الثقافية الواحدة. ولكى يبين ريفاتير ذلك يعيد قراءة مقطع شعرى كثيرًا ما تم تفسيره، مأخوذ من مجموعة "سأم" لبودلير، هو قوله:

"عندما تستحيل الأرض زنزانة رطبة،

الرجاء فيها، كالخفاش،

ينصرف متخبطًا بين الحيطان بجناحه الخجل

ومرتطمةً بالأسقف المتعفنة رأسُه".

فبالرجوع إلى الواقع يتبين أن تعذر طيران الخفاش بعيد عما هو معروف؛ "لأن للخفاش رادارًا يحميه من هذا النوع من الحوادث"، وأن "ذلك كان معروفًا قبل عصر بودلير". ولا تفسير لذلك إلا بالتعارض الشائع بين دالين: فالخفاش نقيض الحمامة، طائر الأمل الذى ظهر لنوح فى سفينته، ورمز الروح القدس. لكن قصيدة بودلير قد عكست الصورة النمطية؛ لأن "الرجاء يمثله اليأس، وأُقيم الخفاش مقام نقيضه". فطيران الخفاش إذن ليس متعذرًا إلا لأنه الحمامة النقيض، والطائر النقيض.

هذا نموذج من "موقف القراءة المثالية" التى "يطالب بها النص". ولا تكفى ميثولوجيا أى قارئ كان لفك رمزية الكلمات، وذلك أن "توليفة[1] النص هى التى تبين السياق الثقافى الذى يجب فك رموز النص فى إطاره".

---

(١) "التوليفة" مجموع الرموز والعلامات المستعملة لتدوين أصوات التأليف الموسيقى، لبيان ارتفاعها ومدتها ووتيرتها واتجاهها وغير ذلك. (المترجمان)

توليفة النص

ينفّذ القارئ الجامع "توليفة" ما، ويكتشف تأليفات داخل نصية تحدد "محوراً أفقياً للدلالات"، يقابله ريفاتير بالمحور العمودى، الذى يجمع الدال بالمدلول.

"آليات فك رموز التوليفة، أى النص، تعلق الدال بالمدلول تعليقًا كليًا. فكل شىء يقع فى مستواه، وكل شىء مما نسميه دالا يدرك فى صيغة صور شائعة، أى تأليفات لفظية، أى دوال. فليست هناك كلمات نقرأها، ثم تأتى الصور الذهنية أو المفاهيم لتكون معناها. هناك كلمات نقرأها، ثم مجموعات من الكلمات تسجلها الذاكرة، تندرج فيها الكلمات المقروءة فى وضعيات مختلفة، أى فى دالات مختلفة".

كل دال يجر معه سياقا بكامله من الأفكار الشائعة، ومن التمثلات المشابهة للواقع المطابقة لإجماع عام. ففى المقطع المذكور من ديوان "سأم"، يولّد دال الخفاش "زنزانة رطبة" و"الأسقف المتعفنة"، ثم "قضبانا" و"عناكب". فالنص يفرض نفسه على القارئ ويقتضى انخراطه؛ لأن كل كلمة من كلماته "تبدو ضرورية من أكثر من وجه، وعلاقاتها بالكلمات الأخرى إلزامية من أكثر من وجه". والعلاقات التركيبية بين الكلمات توجد فى كل الجمل، وفى النص الأدبى "تنضم إليها علاقات أخرى دلالية أو شكلية". فالجملة الأدبية "مفرطة التحديد"، وتثير فى ذهن القارئ متنًا من التداعيات. ويمكن الحديث عن "أثر أسلوبى" كلما "وقع نشاز بين تفصيل ما والمجموع"، وذلك أن "وحدة الأسلوب" تتحدد بما فيها من "انزياح" عن المعايير السياقية، فتفرض نفسها بالضرورة على القارئ وتفاجئه.

وهذا التجزىء الجديد للنص الأدبى إلى بنيات أسلوبية مختلفة عن البنيات الصوتية والسردية التى اكتشفها البنيويون له نتائج على مستويين؛ فلن يبنى بعدئذ تفسير نص ما على كلمة معزولة، والتقليد الفيلولوجى الذى بصم القراءة المدرسية للنصوص مردود، وما ادعاه الشكلانيون والنصيون من "إفراط فى تعدد المعانى" هو أيضًا موضوع جدال: وذلك أن الالتباس، أى سلطة الكلمات الإيحائية، مشروط ومقيد بـ"فرز [الوحدات الدلالية الصغرى] بواسطة التداخلات البنيوية".

فطريقة التجميع البلاغي، الموجودة مثلاً في الصورة التي صور رابلي فيها شخصية "كاريسمبرونان" تبين أن الكلمات المستكثر منها فيما يشبه التلذذ بها "تصبح مرادفات على الرغم من معانيها الأصلية في اللغة"، ويتم إبطال الوحدات الدلالية الصغرى غير المهيمنة، ووحدها الوحدات الدلالية الصغرى الأكثر تمثيلاً تستمر وتتردد من كلمة إلى أخرى.

فالنص الأدبي يضم في ذاته قوانين فك رموزه؛ فلذلك يظهر بمثابة "نص" ثابت. ويؤكد ريفاتير أن "التمثلات الأدبية لا تتأثر بتغير المرجع ولا بتطور الأساطير". ففي أغلب عماراتنا لم تعد هناك "كوة": الحيطان دقيقة جداً، والغرف أضيق من أن يبقى معها بإزاء النافذة حيز يسمح بالانعزال. لقد اختفت هذه الكلمة تقريباً من معجمنا اليومي، لكنها لم تختف من الروايات؛ إذ "الكوة" فيها دائمًا هي المكان الخاص بالملاحظة المنعزلة المفضلة لما يقع داخل الغرفة، أو هي مكان المواعيد والمسارات الغرامية؛ فهي علامة اصطلاحية دالة على "عزلة مفارقة بالنظر إلى وجودها في هامش الرقباء". ومرة أخرى يؤكد ريفاتير أن الأدب مصنوع أولاً وقبل كل شيء من كلمات ومن تأليفات لفظية سجلتها الذاكرة.

لكن الكلمات أيضًا تتغير مثل الأشياء والأفكار أو الأساطير. وبما أن اللغة تتطور باستمرار، فإن سنن النص يمكن أن يصبح غريبًا عن قراء يقرأونه بعد كتابته بزمن طويل. يقترح ريفاتير إذن تاريخًا أدبيًا يأخذ بعين الاعتبار تطور اللغة، يكون تكملة ضرورية للتحليل الشكلي. هذه المقاربة الشكلية للتاريخ الأدبي تعيد إدخال القراء الواقعيين في حقل التحليل، وبذلك تدرك الصعوبات التي تواجه بناء قارئ مجرد.

قارئ مجرد أم قراء واقعيون؟

فرضية ريفاتير هي أن العمل الأدبي يمكن أن يصبح باطلاً بالنسبة لقراء يقرأونه بعد وقت إبداعه بمدة طويلة، ليس لأن الذوق يتغير، بل لأن هناك مسافة تتسع باستمرار حتى أنها تصبح في بعض الأحيان متعذرة العبور، وتتعمق بين لغة النص ولغتهم.

ويمثل لذلك بقصيدة "نافاران" من ديوان فكتور هيغو "مشرقيات"، كتبها احتفالاً بمعركة بحرية فى حرب استقلال اليونان، وفى وصف الشاعر للأسطول التركى تظهر "خيزرانات" و"يخوت". ففى سنة ١٨٢٩ يمكن أن تشير هذه الكلمات الغريبة النادرة فى رنينها وفى كتابتها إلى غرائبية مبهمة، لكن قارئًا من القرن العشرين يجدها "غير لائقة فى تُركيّتها"، وذلك أن تصوراتنا للأجنبى اليوم مختلفة تمام الاختلاف، وكذلك أنساقنا الوضعية: فـ"الخيزرانة" تحيلنا على الصين وعلى جنوب شرق آسيا، و"اليخت" يحيلنا على أوروبا وأمريكا الغنية، ولن يحيلنا البتة على تركيا.

والقراء الأولون، أى القراء التاريخيون، يفكون أيضًا، وبسهولة فائقة، المتناص؛ لأنهم "يشاركون المؤلف ثقافته"، غير أن ريفاتير حاول حل جزء من المصاعب التى يثيرها جعل القراء الواقعيين فى الحسبان داخل نظرية للقراءة مستندة إلى قارئ مجرد، فميز بين المتناص والتناص. فهو يعرف المتناص بأنه "مجموعة من النصوص يمكن أن نقرِّبها من النص الذى بين أيدينا"؛ إذن، يتعلق المتناص بثقافة القارئ الواقعى، لكنه عرف "التناص" بأنه "ظاهرة توجه قراءة نص ما". إذن، تبقى آثار التناص قابلة لأن يدركها قارئ غير قادر على أن يجد المتناص. فالتناص والمتناص يدل أحدهما على الآخر من خلال "انحرافات" صرفية أو دلالية، هى التى تشير إلى "الدلالات المطمورة".

التحليل النصى والتداولية

لاوعى النص والقراءة

ظهر "لاوعى النص" فى الوقت الذى هيمنت فيه نظريات النص، وادعى فيه النقد وصف الاشتغال المستقل للشىء الجمالى، وهو اليوم يعاد تحديده على أساس ما أتت به التداولية. وقد كان جان بلمان نويل أحد مؤسسى مفهوم "لاوعى النص" فى عقد السبعين [من القرن العشرين]؛ فقد كتب مقالة - تكريمًا لديدى أنزيو، صدرت فى "نشرة علم النفس" - يؤرخ فيه لهذا المفهوم، ويؤكد فيها أنه "أصبح شيئًا فشيئًا شعارًا يمكن أن يجتمع حوله أولئك الذين يريدون الإنصات إلى ما يقع وما يقال فى اللاوعى من وجهة نظر القراءة".

ولم يكن "منظور القراءة" هذا غائبًا عن تعريفات السبعينيات؛ ففى سنة ١٩٧٢، فى "النص وما قبل النص"، كتب جان بلمان نويل ما يلى:

"لاوعى النص [...] يتوجه، بنوع من التواطؤ لا نعرف طبيعته، إلى الخطابات اللاواعية الممكنة التى تدركه من خلال القراءة وتجبره على أن يربط ويترابط".

لكن التداولية جعلت استكشاف ضفة القراءة أمرًا ممكنًا من خلال نقد يريد مساءلة "الاجتياح اللاواعى للنص"، ولم تكن المشكلة قد طُرحت إلى ذلك الوقت سوى من ضفة الكتابة.

وعملية إعادة تحديد مفهوم "لاوعى النص" هى أولاً وقبل كل شىء اشتغال على الكلمات. فمن الأفضل أن نكف عن قول ما قاله أندرى غرين سنة ١٩٧٣ من أن النص "له" لاوعى ما، بل من الأجدر أن نقول بـ"عمل لاواعٍ للنص":

"هذا [...] يسمح [...] بعدم إفساح المجال للاعتقاد بوجود واقع مستقل يثوى "خلف" النص، يرجى من القراءة إظهاره"، مع أن هذه القراءة فى الواقع يفترض أن تؤسس شبكة من المعانى "فى ارتباط مع" كلمات النص" (جان بلمان نويل، فى "بين السطور: بحوث فى التحليل النصى"، ١٩٨٨).

وما سميناه، ربما فى عجالة، "لاوعى النص"، ليس شيئا، بل هو "قوة"، أى "صيرورة كامنة" ينشطها وينعشها تدخل القارئ.

وقد رد بلمان نويل جزئيًا على النقد اللاذع الذى وجهه المحللون النفسانيون إلى مفهوم "لاوعى النص"؛ فبعضهم، مثل جان لابلانش، امتنع عن تصور وجود – أو إمكان وجود – لاوعى آخر غير اللاوعى الفردى؛ فلذلك لم يقبل التخلى عن مفهوم لاوعى المؤلف، وذلك أن "العمل اللاواعى للنص" لا يكون فعالاً إلا إذا نشطه اللاوعى الفردى، لكن جان بلمان نويل يرى أن اللاوعى الوحيد الذى يمكن استحضاره هو لاوعى القارئ، وليس هو لاوعى المؤلف. وتحليل السمات المميزة للتواصل الأدبى يؤدى هنا، كما فى السابق، إلى إحلال القارئ محل المؤلف.

فوجدها لغة التحليل تغيرت. وجان بلمان نويل لا يقول عن النص الأدبى ما قاله إيزر وإيكو، من أنه "لا محدد" أو "مفتوح"، بل "خصب". وكثيراً ما كان يُعرِّف الكتابة الأدبية بأنها كتابة "خصبة"، مليئة بالحضور، "أى بالاهتمام بالآخر الذى لأجله وجد ذاك الحضور"؛ فهى كتابة "تشير" إلى الآخر (وهو ما قاله بارت فى مقدمة كتابه "بحوث نقدية"). والنص الأدبى، على عكس الرسالة المكتوبة إلى مرسل إليه، موجه إلى جماعة من القراء؛ فهو لم يُصَغ لكى تُفك رموزه هنا والآن، بل ليراجع مرة ثانية، وتُعاد قراءته و"ليقبل شحنه من جديد بمعانٍ مبدئيًا لامنتهية". لقد تغيب المؤلف عن نصه وتركه "يحيا حياته على طريقته". "لا أحد يتكلم داخله"، و"الكل يجد ذاته فيه". فتأثير التداولية فى التحليل النصى جلى، وقد أوضح ذلك بيار بايار إيضاحًا دقيقًا فى مقالة له بمجلة "جسد مكتوب" فى سنة ١٩٨٧:

"ما تم فقدانه سابقًا مع المؤلف يتم استرجاعه لاحقًا مع القارئ، باعتباره مشاركًا فى التنظيم، أو على الأقل طرفًا فى القوى التى تفعل النص، ويضمن لها هو استمرار عملية التلفظ".

لقد أخذ لاوعى القارئ فى التحليل النصى المكان الذى تركه شاغراً لاوعى المؤلف.

وأكد جان بلمان نويل بوضوح اليوم أكثر من أى وقت مضى أن القراءة – التحليل تتطلب إسهام اللاوعى الفردى للناقد – القارئ، أى "الاستثمار الشخصى فى النص" ("الاجتياح اللاواعى للنص"، مقالة نشرت فى "نشرة علم النفس"). وقال إن نص قراءته المساهِمة فى الكتابة يتكون من "توليف يتماوج فيه مسلسل حياتى مع نسيج جمل رصفها المؤلف رصفا وانتهى منها".

إن القارئ، حسب جان بلمان نويل، ما هو بمجرد ولا بمحايد، بل هو قارئ يقرأ بذاته وثقافته ولاوعيه.

مفهوم تداخل القراءة أو إبداعية القراءة

إن الإحالة الدائمة على المؤلف قبل أى شىء، ثم تقديس النص، قد استلزما معًا حياد الناقد. ولإعادة الحرية والخصوبة إلى القراءة - إذ يرى جان بلمان نويل أنها حُرمت منهما لمدة طويلة - صاغ مفهومًا جديدًا، فاقترح على الندوة التى انعقدت بمدينة رانس سنة ١٩٩٢ حول القراءة، بأن يكون هناك "تداخل القراءة"، مثلما هناك "تداخل النصوص" (التناص):

"تداخل النصوص يعنى نية الكاتب وعزمه على أن يكتب بمتناص بعينه؛ فتداخل قراءتى، من حيث أنا قارئ، سيكون هو إمكانية تعرّف المتناص المعلَن واستدعاء المرجعيات الكامنة ، وقد لا تنتمى صراحة إلى هذا المتناص (الظاهر مبدئيًا)".

لقد تم التأكيد على المبادرة المتروكة للمؤوِّل باستعماله المقابلة الفرويدية بين الظاهر والباطن. وإلى أشكال المتناص المعروفة فى المعتاد - وقد أحصيناها فى الفصل السابق، وكلها ظاهر - ينضاف صدى "صعبة رؤيته"، سماه بلمان نويل "الاستحضار"، وهو مأخوذ من لغة السحر، وهو فى معجم "ليترى": "عملية إظهار الجن أو الأشباح أو أرواح الموتى". وقد عرفه كالتالى:

"الاستحضار: هو أن تظهر فى العمل الأدبى، أثناء القراءة، عناصر قابلة لإحداث تقارب تلميحى مع ملفوظ ينتمى إلى كتاب أدبى آخر. والفرق بينه وبين التلميح هو أنه لا شىء يشير إلى أن المؤلف أراد الإحالة على تلك العناصر، ولا أن أغلبية القراء سيكتشفونها؛ فهو إذن نوع من التلميح يعتمل بغموض فى سجلات اللاوعى الجماعى وفى اللاوعى الفردى".

والمثل المقترح لتوضيح مفهوم "تداخل القراءة" هو تقريب بين بعض سطور من رواية جوليان غراك "شرفة فى الغابة"، وأول قصيدة من ديوان "إشراقات" لرامبو. فبطل الرواية يتأمل مصيره قبل أن يجرح، ويحس بأن روحه "تطفو بخفة على مياه الكارثة"، و"الأرض [...] تبدو له جميلة صافية، كما (تكون) بعد الطوفان". كان جان

بلمان نويل يفكر أثناء قراءته لنص جوليان غراك فى رامبو، وفى "الطفو الخافت" للمركَب الثمل، وفى عنوان أول قصيدة من الديوان، وهو "بعد الطوفان". وفى "الاندهاش" الذى أحس به وقت التقريب بين النصين، أدرك الناقد فجأة ما "ينقص نقصانًا صارخًا" للإنصات إلى الرواية: وهو "الأمّ المالكة زمام الأسرار والسحر والموت"، الحاضرة فى القصيدة فى صورة الملكة - الساحرة. فقراءته قد "بعثت معطيات مكبوتة"، و"استحضرت" هذه الأم العتيقة من أعماق "اللاوعى الجماعى واللاوعى الفردى". و"تجنيد" الناقد - القارئ لحقل قراءاته السابقة هو الذى أنتج صدى من ذاك القبيل. ولا يجب البحث عن قيمة "الحقيقة" لهذه القراءة فى النص، ولا عند المؤلف؛ إذ لا شىء يثبت أنه فكر فى رامبو أثناء كتابة تلك السطور، بل ينبغى البحث عنها فى القراءة. إذن صارت القراءة خصبة من جراء ذلك. وقد "نجحت العملية"؛ فتقريب نص غراك من نص رامبو أظهر بين سطور الرواية "صورة خفية فى أول وهلة، لكن ظهورها يكسبها قيمة الحقيقة الفعالة" (جان بلمان نويل، "القراءة بين السطور"، فى مجلة "جسد مكتوب"، ١٩٨٤).

لقد أشار بيار بايار (فى العدد نفسه من "جسد مكتوب") إلى "الانشقاق عن مورون (وعن فرويد أيضًا) - ويبدو أن كتاب بلمان نويل يدعونا إليه - وهو انشقاق لم يعد يتعلق باستعمال السيرة أو تقنية بعينها مثل تقنية التنضيد، بل بتصور "الفعل النقدى نفسه". ومازلنا نذكر أن مورون ادَّعى إدراك حقيقة اللاوعى بنظرة موضوعية، وكان دائمًا يسعى إلى إبعاد أى "عامل شخصى"، وأى تسرب لذاتية الناقد، لاعتقاده أن ذلك قد يشوش على الفعل النقدى. وكان دائمًا ينص على "علمية" منهج النقد النفسانى التامة؛ فتبين أن هوس اليقين الوضعى والمعرفة الموضوعية كان يسكنه كما يسكن التاريخ الأدبى. أما التحليل النصى، فعلى العكس يضع الذاتية - أى حق القارئ فى أن يقرأ من خلال ثقافته ولاوعيه - فى مركز الفعل النقدى، ويدافع - بعد بارت - عن حرية القراءة وإبداعيتها، لكنه يرفض ما رافق أحيانًا تلك الحرية المستعادة من إفراط؛ فلذلك قيدها: لا بالتاريخ، كما رأينا ياوس يفعل، ولا بالمراقبة التى يمارسها النص على فك رموزه، كما هو الشأن عند ريفاتير، بل بالتزام الناقد مع قارئه.

التزام الناقد مع قارئه: نحو تعريف جديد للفعل النقدى

يختلف الفعل النقدى عن القراءة العادية فى أنه فعل تواصل. ويختلف القارئ الذى يقرأ لنفسه بنزوته واستيهامه عن الناقد الذى

"يكون كذلك [...] حين يشتغل فى حالة حوار مع نفسه، ومع الكتاب الذى يتحدث عنه، ومع القارئ الذى يتوجه إليه (لأن عليه مثلاً أن يأخذ بعين الاعتبار المستوى الثقافى والاهتمامات المعاصرة لجمهوره)" (جان بلمان نويل).

فآخر مبادرة لنقد اختار أن يتخذ "منظور القارئ" هى أن "يعى وجود قارئه ووجود وظائفه التداولية".

وقد حدد جان بلمان نويل بوضوح، فى مقالات كتبت ما بين سنة ١٩٨٧ واليوم، القواعد المفروضة على العمل النقدى. وقد أتاح هذا "النقد الواصف" فرصة لنقاش (سبق أن أشرنا إلى بعض جوانبه سابقًا) بين نوعين من الأشكال المهمة فى التحليل النفسى المطبق على قراءة النصوص الأدبية، هما: النقد النفسانى والتحليل النصى. ونرى فيه عودة سؤالين أساسيين: سؤال الحقيقة، وسؤال أسلوب النقد.

ومع أن المحلل النصى يحرص على كل تفاصيل العمل الأدبى، و"يفكك" النص المقروء، فإنه ظل مرغمًا على "تجميع" قراءته، بل هو مضطر مبدئيًا إلى إعادة النظر فى معطيات جزئية وبنائها؛ فتلك "فرصتها الوحيدة للانفلات من صفة الواقع والوصول إلى صفة الحقيقة". وإذا كان "فعل القراءة" الذى بيناه فى الفقرة السابقة ليس مجرد نزوة ولا "محض هذيان"، فذلك لأنه يتيح له أن يجمع وينسق "مكتشفات متناثرة" وجدها أثناء "إنصات طاف" إلى نص رواية جوليان غراك؛ فيصير الناقد قادرًا على "تحويل انطباعاته المتخيلة إلى عبارات رمزية". فالتحليل النصى لا يبعد مسألة الحقيقة، ولا مسألة مصير المعرفة التأويلية والمذهبية فى القراءة النقدية، بل يصوغهما صياغة جديدة. والصورة التى ظهرت بين سطور رواية "شرفة فى الغابة" بعد تقريبها من نص قصيدة رامبو قد أطلق عليها "الاسم الذى يطلق على مثيلاتها من التشكلات اللاواعية التى أحصاها المذهب"، وإذا كان ذلك "مرضيًا"، فإن جان بلمان نويل لا يرى أنه أول

معيار لصحة قراءته، وذلك أن صورة "الأم المالكة لزمام الأسرار والسحر والموت" ليست صحيحة بالقياس إلى النظرية، بل بالنظر إلى فعاليتها الخاصة: "يُكسبها ظهورُها قيمة الحقيقة الفعالة"، وهي تؤلف القوى اللاواعية الفاعلة فى نص الرواية، وتثير فى الناقد "اندهاشاً" يتصور أن قارئه سيشعر به. فالتحليل النصى يباين النقد النفساني، ويتحاشى أن يُسقط على نص العمل الأدبى المعرفة النظرية ، بل يعطلها أيضاً أثناء "الإنصات الطافى". لم تعد المسألة إذن مسألة حقيقة "موضوعية" فى العمل الأدبى، بل مسألة علاقات الناقد وقارئه بالحقيقة؛ لأن التحليل النصى تعلم من أحدث تطورات التحليل النفسى أنه لا وجود لفكر منفصل عن انفعالات الذات ونشاطها النفسى. نعاين إذن ما سماه بيار بايار "الانتقال من إشكالية العمل الأدبى إلى إشكالية الفعل النقدى". فالأهم عند الناقد هو "أن يبتكر لنفسه أسلوباً" لكى "يستحث" عند قارئه "الاشتغال اللاواعى للنص"، عوض أن ينقل إليه عن العمل الأدبى حقيقة علمية ثابتة، بلغة شفافة باردة.

وعند جان بلمان نويل أن الأسلوب ضرورى لكل عمل نقدى؛ لأن هذا "أشبه ما يكون بالافتتان"، و"يفترض إرادة تنشيط خيال فاعل، لا الانحصار فى إحدى زوايا المعرفة الموضوعية وحسب"، وأنه لا مناص منه عندما يلجأ الناقد إلى التحليل النفسى، وذلك أن الكلام عن اللاوعى ومعه "يتطلب كتابة غير مباشرة، بل مبهمة، تفسح المجال للتناقض ولانتشار الفروق". فالأسلوب، هذا "الطريق الوسط بين دمدمة ما يتعذر التعبير عنه وهذر النظرية المتعالى"، وحده يبرئ (النقد التحليلى النفسى) من تهمة القيام بقراءة اختزالية". ويعترف التحليل النصى اليوم بضرورة الاشتغال على اللغة، وهو ما نسيه النقد النفسانى، وقد أُخذ عليه مراراً تحذلقُه واختزاليته، كما تشهد على ذلك، على سبيل المثال، التهم العنيفة التى وجهها إليه نفسانيان اثنان، هما بونتاليس وميشيل دى موزان، فى أحد أعداد "مجلة التحليل النفسى الجديدة"، وعنوانه "كتابة التحليل النفسى"، لكن هذا النقاش الدائر حول الأسلوب ليس حكراً على المدارس التى تريد تطبيق التحليل النفسى على قراءة النصوص الأدبية، بل يندرج ضمن تطور حديث عرفه النقد، سنعرض له فى الخاتمة.

الخاتمـــة

كان القرن التاسع عشر والقرن العشرون عصرى النقد؛ فقد أنتجا - لتفسير الواقع الأدبى - أنساقًا متعددة، وأثار النقد فيهما عواصف هوجاء، هى الحجة على "أنه لا يفتأ يلامس الميتافيزيقا" (بودلير)، أى المحافظة على قيم مجتمع بعينه أو تغييرها، والتعبير عن فكر ذلك المجتمع. وعندما ذكر سيرج دبروفسكى، فى مقدمة كتابه "لماذا النقد الجديد؟" ما أحدثته "قضية بارت - بيكار" من أخذ ورد عند الجمهور، أكد أن الفرنسيين، فى ستينيات [القرن العشرين]، اهتموا بمصير "هذا المنحى الجاد والأكاديمى" مثلما اهتموا بالشعر أو الرواية أو أكثر. أما اليوم، فقد خمدت تلك الجذوة التى دفعت "القدامى والمحدثين" فى سنوات ١٩٥٠-١٩٦٠ إلى خوض معارك طاحنة، وحلَّ محل الممارسة السجالية عند بعضهم شك ويأس، وعند غيرهم موقف توفيقى بين مختلف المناهج النقدية، وحلَّ محل عشق النظرية منذئذ عشق الكتابة. فتودوروف يكتب اليوم بحوثًا، وقد ضم كتابه "نحن والآخرون" (١٩٨٩) تجربته فى المنفى وتأمله فى النصوص، ويباشر دبروفسكى منذ سنة ١٩٦٩ إصدار "تخييلات ذاتية"، وهى روايات مادتها حياته الخاصة (وقد فاز بجائزة مديسيس سنة ١٩٨٩ بروايته "الكتاب المنكسر")، وأصدرت جوليا كريستيفا سنة ١٩٩٠ حكاية عنوانها "الساموراى"، والموت وحده ثنى رولان بارت عن كتابة الرواية التى كان يحلم بها سنة ١٩٧٨ .

ولئن كان القرن العشرون قد أجمع - أوكاد - على تصور النقد أنه معرفة من شأنها توسيع إدراكنا للفن ولأنفسنا، فإنه اختلف فى تقويم تطور النقد فى الزمان وفى ما له من القدرات. فشارل مورون ورمان ياكبسن - وكثير غيرهم - قد صرحا بثقتهما فى علم للأدب وفى تقدمه وتطوره، لكن هذا الحكم المسبق الحداثى قد عدّله فيما بعد

الدفاعُ الواعى عن نقد متعدد تتساكن فيه - عوض أن تتصارع - المناهج القديمة والحديثة، واكتشافُ قدرات الكتابة واستطاعتها أن "تبطل العجرفات العلمية" (رولان بارت).

والضمانة التى وفرتها العلوم الإنسانية - أى اللسانيات أو التحليل النفسى - أدت ببعض نقاد القرن العشرين إلى الظن بأنهم أقدر من أسلافهم على تفسير الواقع الأدبى. قال ياكبسن: "نستبشر خيراً بانقضاء العهد الذى كان مؤرخو الأدب فيه يهملون قضايا البنية الشعرية". وختم سنة ١٩٦٣ كتابة "بحوث فى اللسانيات العامة" بدراسة خصها للعلاقات بين اللسانيات والشعرية، كشف فيها "المغالطة الصارخة" التى يراها هو فى أن يوجد اليوم "متخصص فى الأدب غير عابئ بمسائل اللسانيات ولا عارف بمناهجها". فأعلن عندئذ عن نهاية التاريخ الأدبى التقليدى؛ إذ تجاوزه ما يراه ياكبسن تطوراً لا رجعة فيه للنقد مع مرور الزمن. وشارل مورون أيضًا، فى "المدخل إلى النقد النفسانى" الذى افتتح به عرض كتابه "من الاستعارات المستحوذة إلى الأسطورة الشخصية"، يرى أن تطورات علم النفس العلمى منذ فرويد، وقيام التحليل النفسى، قد أديا إلى تطور فى النقد الأدبى، وأكد أن المنهج النفسانى "يقوى إدراكنا للأعمال الأدبية"؛ لأنه يحل محل العلاقة ذات الحدين التى كان تاريخ لانسون الأدبى يستعملها لبيان آليات الإبداع الأدبى - وهما الكاتب ووسطه - "علاقة ذات ثلاثة حدود هى لاوعى الكاتب وأناه الواعى ووسطه". ولعل التحليل النفسى؛ إذ وسع تصورنا للواقع الإنسانى، قد مكن النقدَ الأدبى فى الوقت نفسه من رؤية أوضح، ومن وسائل معرفة "الأنا العميق" عند الكاتب معرفة علمية لم تتأت البتة للتاريخ الأدبى.

ومع ذلك ارتفعت أصوات فى وقت مبكر فى صفوف أنصار النقد الجديد أنفسهم، منددةً بما توهمه المحدثون من تطور للنقد على خط مستقيم - مما أدى بهم إلى الحكم على التاريخ الأدبى القديم بالبطلان التام - ومدافعةً عن فكرة قراءة ونقد متعددين. ففى سنة ١٩٦٤، صرح بارت، فى مقالة له عنوانها "الأدب والدلالة"، صدرت فى كتابه "بحوث نقدية"، بأنه "طالما حلم بتعايش سلمى بين اللغات النقدية"، وردد صداه عامين بعد ذلك سيرج دبروفسكى وجان ستاروبنسكى؛ فقد ذكر الأول فى "لماذا النقد الجديد؟"

أنه "لامناص من الجمع بين المنظورات وتقريب المناحى بعضها من بعض"، إذا كان الهدف هو التوصل إلى "فهم شامل للعمل الأدبى"، وأثبت الثانى، فى كتابه "العلاقة النقدية"، أن المناهج النقدية الحديثة "تنضاف إلى المقاربة التاريخية التقليدية ولا تحل محلها". ولم يجعل رولان بارت وسيرج دبروفسكى وجان ستاروبنسكى تطور النقد فى تجاوز المناهج القديمة والطعن فيها بمناهج جديدة تتنافس فيما بينها لاحتلال الصدارة فى الدراسات الأدبية، بل رأوه فى الاستكثار من المعارف حول العمل الأدبى ومراكمتها.

ويبدو لنا أن إرادة التوفيق هذه تقوم على رؤية سديدة للأدب، وذلك أن العمل الأدبى عالم قائم بذاته: يضم حوادثَ حياة بعينها - دقاقًا أو جسامًا، واستيهاماتٍ ذاتٍ حالمة راغبة، ومصالحَ اجتماعية وتاريخية فاعلة فى وسط بعينه وحقبة بعينها، يضم نظامَ الوجود ونظام اللغة. فيه تلتقى جميع مستويات الإنسانى الدالة" (سيرج دبروفسكى)؛ إذ "يكشف المجهول" (فاليرى) يقيم مع الواقع علاقات شديدة التعقيد. والعلوم الإنسانية، إذ تقطّع الواقع دائمًا من منظور خاص فريد - فلا تضىء سوى وجه واحد من وجوه الأشياء، وتقصى غيره - تكشف عن حدودها عند تطبيقها على الأدب؛ فاللسانيات البنيوية تقطع الصلات القائمة بين العمل الأدبى والعالم؛ والنقد المسترشد بالتحليل النفسى ميال إلى تفسير كل شىء بجمود نفسانية عتيقة، فيهمل حركة التاريخ. وللإنصات إلى ما فى الدلالات التى يحتوى عليها نص العمل الأدبى من عمق وثراء لابد من الجمع بين عدة لغات نقدية.

لكن النقد المتعدد يمكن تعريفه تعريفًا آخر، وهو أنه "نقد ثابتى" (رولان بارت) يغير لغته بحسب العمل الأدبى الذى يبتغى التعليق عليه. والعمل الأدبى هو الذى يشير عندئذ على الناقد باختيار لغة دون لغة، وعليه هو أن يلزم نفسه باللجوء - لقراءة العمل الأدبى - إلى اللغة النقدية التى "تستوعب أكبر قدر ممكن من موضوعها" (رولان بارت)، أى إلى اللغة التى "تُشبع" العمل الأدبى أكثر من غيرها، وأن يغير المنهج النقدى إذا كان فى النص مقاومات كثيرة جداً لنمط القراءة الذى اختاره فى أول الأمر. فعندما كان على رولان بارت أن يقرأ ميشلى ليكتب "ميشلى بقلمه"، تبين له أن لا داعى إلى

"إخضاع ميشلى إلى نقد أيديولوچى؛ لأن أيديولوچيا ميشلى شديدة الوضوح". وعلى العكس، "ما يستدعى القراءة إنما هو التشويهات التى ألحقتها لغة ميشلى بمعتقد البرجوازى الصغير فى القرن التاسع عشر، وانكسار تلك الأيديولوچيا فى شعرية الجواهر، بعد صياغتها صياغة أخلاقية تبعًا لتصور الخير والشر السياسيين". وفى حالة ميشلى، وهى حالة معينة خاصة، فإن النقد الموضوعاتى، شأنه شأن التحليل النفسى الجوهرى الباشلارى، منهج نقدى "بإمكانه أن يكون كليًا"، وذلك أنه قادر على "استلحاق الأيديولوچيا"، فى حين أن "النقد الأيديولوچى لا يستلحق شيئًا من خبرة ميشلى أمام الأشياء".

فالتاريخ الأدبى التقليدى والمناهج النقدية الحديثة تتكامل عوض أن تتعارض. ووظيفة التاريخ الأدبى أن يحمى القراءة النقدية من خطر "إطلاق الكلام على عواهنه" (جاك دريدا)، أو من خطر "التحدث بالنيابة عن العمل الأدبى" (جان ستاروبنسكى). والتاريخ الأدبى يضاعف العمل الأدبى؛ إذ "يعيد إنتاج [...] العلاقة الواعية الإرادية القصدية التى يقيمها الكاتب فى مبادلاته مع التاريخ الذى ينتمى إليه بواسطة عنصر اللغة" (جاك دريدا)، فيمكّن الناقدَ من تعرّف العمل الأدبى فى واقعتيه وفى غيريته. لكن هذا التعليق المضاعِف، وإن كان لابد منه فهو غير كافٍ، وذلك أن القراءة النقدية عليها أن "تنتج بنية دالة" (جاك دريدا) غير مسبوقة وأصيلة، لإبراز دلالات لولا تلك القراءة لظلت مطمورة فى نص العمل الأدبى غير مقروءة. وقد وصف جان ستاروبنسكى "العلاقة النقدية" كما توصف علاقة حب: فالإفراط فى خضوع الخطاب النقدى لخطاب العمل الأدبى خطير خطورة إسقاط رغبات الناقد على العمل الأدبى. ووحده الوقوف على اختلاف، أى على المسافة التى على الناقد قطعها للوصول إلى العمل الأدبى، من شأنه أن ييسر لقاءً صادقًا بين هذا وذاك:

"تفرد الخطاب النقدى هو الفخ الذى لا يجب الوقوع فيه. ومتى أفرط الخطاب النقدى فى الخضوع للعمل الأدبى شاطره تفرده، ومتى أفرط فى الاستقلال عنه [...] انحبس وسط "الحوادث" المتصلة بالمنهج المتبع فقط، وظل يراوح مكانه ووقع فى الشرك".

إذن، فى العمل النقدى اتحاد حقيقتين شخصيتين: حقيقة الناقد، وحقيقة العمل الأدبى. ولم يعد من الممكن اختزال النقد فى مجموعة من التقنيات تُتعلم تعلمًا، ولا فى معرفة موضوعية قابلة للتحقق منها، بل عليه كما قال ستاروبنسكى "أن يتسم بسمة الشخص"، و"أن يكون عملاً هو أيضًا، وأن يخاطر بنفسه مخاطرة العمل الأدبى بنفسه". لقد أعيد إدخال القيمة فى نهاية القرن العشرين لمقاومة ضجر المعرفة وعجرفتها. فقد عرّف رولان بارت فى نصٍ كتبه عن جورج بتاى سنة ١٩٧٢ كتابة البحث بأنها "تَناوب المعرفة والقيمة، كل واحدة منهما راحة للأخرى، وفق نوع من الإيقاع العشقى". وقد كان مع ذلك فى بادئ الأمر همَّ بإبعاد حكم القيمة بتنديده باتباعية نقدٍ يرى أن وظيفته الأساس هى الحكم على الأعمال الأدبية. وتبع النقد الجديد رولان بارت فقابل بين نقدين: نقد يحكم – ولأجل ذلك يقيم مسافة بينه وبين العمل الأدبى – ، ونقد ينخرط فى العمل الأدبى انخراطًا تامًا لفهمه، لكن معيار القيمة الأدبية لم يعد اليوم خارجيًا عن العمل الأدبى؛ فالأعمال الروائع هى التى "من شأنها أن يعيشها مرة أخرى الوعى النقدى" (جيرار جنيت)، وأن "يتناولها كلام جديد" (جان ستاروبنسكى)؛ لأنها تعطى كلَّ إنسان صورةً دالة عن وضعيته هو. وإذا اتفقنا مع رولان بارت على أن الرواية شكل يمكّننا من الحديث عمن نحبهم وعما نحبه، شكلٌ "غير متعجرف أبدًا ولا إرهابى"، فعندئذ يمكن أن نجزم معه بوجود "روائية نقدية" تعيد الحياة إلى الكلمات و"تنفخ روحًا فى العالم". ويرى رولان بارت أن واقع النقد الجديد يتجلى فى أن العمل النقدى "قد أقيم منذ اليوم، بعيدًا عن أعذار العلم أو المؤسسات، بوصفه فعلاً من أفعال الكتابة الكاملة".

ولعل المناهج الجديدة فى قراءة النصوص – لو تأملتَ – أقلُّ أهمية من تطبيقها تطبيقًا شخصيًا مفردًا على يد ناقد – كاتب. إذن، "لا تزال الحاجة قائمة إلى قوة نقدية ملهِمة" (جان ستاروبنسكى) تقرّب النقد من الأدب.

ببليوجرافيا للكتب المعتمدة حسب كل فصل

الفصل الأول

ARISTOTE, Poétique, Trad.fr. M. Magnien, «Le livre de poche classique», 1990.

PROUST (Marcel), Contre Sainte-Beuve, Gallimard, 1954, Rééd. Coll. «Folio - Essais» Préface de Bernard de Fallois.

GRACQ (Julien), en lisant, en écrivant, Corti, 1981.

FLAUBERT (Gustave), Préface à la vie d'écrivain ,extraits de la Correspondance, présentation et choix de Genévrière Bollême, Seuil, 1963.

BARTHES (Roland), critique et vérité, Seuil, 1996.

STAROBINSKI (Jean), L'Oil vivant II, la relation critique, Gallimard,1970.

BAUDELAIRE (Charles), Ecrits esthétiques, Union générale d'Editions, coll. «10/18» 1986.

L'Art romantique, Garnier- Flammarion, 1968.

الفصل الثانى

DE STAEL (Gemaine), De la littérature, Garnier- Flammarion,1991.

LANSON (Gustave),Essaie de méthode , de critique et d'histoire littéraire.

Texte rassemblés et présentés par Henri Peyre, Hachette,1965.

SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin), Pour la critique, Gallimard, 1992, coll. «Folio-Essais». (Choix de textes de Sainte-Beuve, 1829-1864, présentés par A. Prassoloff e J.L. Diaz).

BENICHOU (Paul), Morales du grand siècle, Gallimard, 1948, rééd.coll. «Folio Essais».

Le sare de l'écrivain 1750-1830, Corti, 1973

L'école du désenchantement, Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier, Gallimard, 1992.

BARTHES (Roland), Sur Racine, Seuil, 1963,coll. «Points».

(انظر المدخل والفصل الثالث " تاريخ أم أدب)

SARTRE (Jean-Paul), qu'est-ce que la littérature ? paru dans situations II, repris en volume séparé, Gallimard, 1948, coll. «Folio-Essais».

LEJEUNE (Philippe), le Pacte autobiographique, Seuil, 1975.

(الفصل الأخير "السيرة الذاتية والتاريخ الأدبى")

الفصل الثالث

MAURON (Charles), L'Inconscient dans l' uvre et la vie e Jean Racine, 1957, rééd. Champion- Statkine, 1986.

KOFMAN (Sarah), L'Enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne, Payot, 1970.

GIRARD (René), Mensonge romantique et vérité romanesque, Grasset, 1961.

GOLDMANN (Lucien), le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans «les Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine, Gallimard, 1955.

RICHARD (Jean-Pierre) , Littérature et sensation, Stendhal, Flaubert, Seuil, 1954, rééd.coll. «Point s» Préface d Georges Poulet.

Onze études sur la poésie moderne, Seuil, 1964, rééd.coll. «Points».

ROUSSET (Jean), La Littérature de l'âge baroque en France, Corti, 1954, Forme et signification, Corti, 1973.

POULET (Georges), Etudes sur le temps humain (4Tonnes), Plon, 1950-1968, rééd.

STAROBINSKI (Jean), Jean- Jacques Rousseau, la Transparence et l'Obstacle, rééd. Gallimard, coll. «Tél», 1976 ; L' il vivant, Gallimard, 1961.

الفصل الرابع

BARTHES (Roland), Le degré zéro de l'écriture , Seuil, 1953, rééd. coll. «Points».

SPITZER (Léo), Etudes de style, Gallimard, 1970. Préface de Jean Starobinski.

JAKOBSON (Roman), Essais de linguistique générale, Minuit, 1963.

Questions de poétique, Seuil, 1973.

(الكتاب يتضمن تحليلات قصيدة "القطط" لبودلير) .

GENETTE (Gérard), Figures I, Seuil, 1966, rééd.coll. «Points»).

Figures II, Seuil, 1969, rééd.coll. «Points»

Figures III, Seuil, 1972. (يقرأ خصوصا "خطاب الحكاية")

GREIMAS (Algirdas J.), Maupassant, la sémiotique du texte; exercices pratiques, Seuil, 1976.

Théorie de la littérature, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Seuil, 1965. Préface de R. Jakobson.

ROUSSET (Jean), Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman, Corti, 1986.

الفصل الخامس

KRISTEVA (Julia), sèméiotiké, Recherches pour une sémanalyse, Seuil, 1969,coll. «Points» (Recueil d'article);

قراءة على الخصوص مقال حول باختين "الكلمة الحوار والرواية" ، ومقال "من أجل سميولوجيا الجناس التحريفي"

BELLEMIN- NOEL (Jean), Gradiva au pied de la terre, P.U.F., coll. «Le fil rouge», 1983.

BARTHES (Roland), S/Z, Seuil, 1970, coll. "Point".

BAKHTINE (Mikhaïl), La Poétique de Dostoïevsky, Seui, 1970. Préface de Julia Kristeva.

الفصل السادس

ECO (Umberto), L' uvre ouverte, Seuil, 1965, coll. «Points».

Les limites de l'interprétation, Grasset, 1992.

JAUSS (Hans Robert), Pour une esthétique de la réception, Gallimard 1978.

قراءة على الخصوص "تاريخ الأدب من أجل تحد للنظرية الأدبية"

RAIFFATERRE (Michaël), La Production du texte, Seuil, 1979.

المراجع المترجمة إلى العربية

أرسطو: " فن الشعر" ترجمة: الدكتور عبد الرحمن بدوى،
دار الثقافة ، بيروت ، ط٢- ١٩٧٣ .
وهناك ترجمات أخرى لـ "فن الشعر" .

رولان بارت: "النقد والحقيقة" ترجمة إبراهيم الخطيب
الشركة المغربية للناشين المتحدين .

رولان بارت: "الدرجة الصفر للكتابة" ترجمة: محمد برادة،
الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط ٣ ١٩٨٥ .

فليب لوجون : "السيرة الذاتية" ترجمة: عمر حلى،
المركز الثقافى العربى ، ط١، ١٩٩٤ .

رومان ياكبسون : "قضايا الشعرية" ترجمة: محمد الولى ومبارك حنون،
دار توبقال للنشر، ط ١ ، ١٩٨٨ .

جيرار جنيت : " خطاب الحكاية " بحث فى المنهج"
ترجمة : محمد معتصم، عمر حلى، عبد الجليل الأزدى،
الطبعة الأولى ، ١٩٩٦ .

الشكلانيون الروس : "نظرية المنهج الشكلى" ترجمة: إبراهيم الخطيب،
الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، ١٩٨٢ .

جوليا كريستيفا : "علم النص" ترجمة: فريد الزاهى،
دار توبقال للنشر ، ط ١ ، ١٩٩١ .

أمبرتو إيكو: "التأويل بين السيميائيات والتفكيكية"
ترجمة : سعيد بنكراد،
يتضمن بعض المقالات من كتابه "حدود التأويل"،
المركز الثقافى العربى : ط ١، ٢٠٠٠ .

هانس روبيرت ياوس : جمالية التلقى: من أجل تأويل جديد للنص الأدبى"
ترجمة: رشيد بنحدو ، ط ١، ٢٠٠٣ .
(ترجمة جزئية)

ميخائيل باختين : "شعرية دوستويفسكى"
ترجمة : د. جميل نصيف التكريتى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦ .

فهرس المصطلحات

عامل	Actant
فعل نقدى	Acte critique
صفة	Adjectif
مساعد	Adjuvant
ظرف	Adverbe
جناس تصحيفى	Anagramme
قراءة متعددة الجهات	Analécture
القدامى	Anciens (les)
أنثروبولوجيا	Anthropologie
فن	Art
مؤلف	Auteur
سيرة ذاتية	Autobiographie
نص قبلى	Avant-texte
سيرة	Biographie
سيرى	Biographique
مسودات	Brouillon
طبع	Caractère
تطهير	Catharsis
رائعة (جمع روائع)	Chef-d' uvre
تاريخ إخبارى	Chronique

Chevalerie (romans de-)	الفروسية (روايات -)
Citation	استشهاد
Cliché	صورة شائعة
Codes	سنن
Combinaison	تركيب
Comédie	كوميدى
Communication	تواصل
Composition	تأليف
Conception	تصور
Conceptuel	مفاهيمى
Conte	حكاية (شعبية) خرافية، أحجية
Contexte	سياق
Connotation	إيحاء
Corps	جسد
Courants	تيارات
Critique artiste	النقد الفنى
Critique biographique	النقد السيرى
Critique-écrivain	الناقد الكاتب
Critique explicative	النقد (المفسر التفسيرى)
Critique génétique	النقد التكوينى
Critique historique	النقد التاريخى
Critique interprétative	النقد التأويلى
Critique (la Nouvelle -)	النقد الجديد
Critique philologique	النقد الفيلولوچى (تحقيق النصوص)
Critique philosophique	النقد الفلسفى
Critique psychanalytique	النقد التحليلى النفسى

Critique savante	النقد العالم
Critique sociologique	النقد السوسيولوجى (الاجتماعى)
Critique thématique	النقد الموضوعاتى
Dénotation	المعنى الوضعى
Déplacement	نقل
Description	وصف
Dialogique	حوارى
Discours	خطاب
Doctrine	مذهب
Dogmatisme	وثوقية
Double (du Héros)	مضاعف (البطل)
Ecart	انزياح
Ecoles	مدارس
Ecole des Annales	مدرسة الحوليات
Ecriture	كتابة
Ecrivain	كاتب
Ecrivance	نسخ
Edition critique	نشرة محققة
Ellipse	حذف
Engagement	التزام
Enoncé	ملفوظ
Enonciation	تلفظ
Epopée	ملحمة
Equivalence	تماثل
Espace	فضاء
Esthétique	جمالية

Expérience	تجربة
Expression	تعبير
Fables	خرافات
Fantasme	استيهام
Fiction	تخييل
Focalisation	تبئير
Fonction	دالة
Fond	مضمون
Formaliste	شكلاني
Forme	شكل
Genèse	تكون، نشأة
Genre	جنس
Grammaire générative	النحو التوليدي
Herméneutique	التأويل (الهرمنوطيقا)
Histoire	قصة
Histoire de la littérature	تاريخ الأدب
Histoire des idées	تاريخ الأفكار
Histoire des mentalités	تاريخ العقليات
Histoire littéraire	تاريخ أدبي
Historicité (de la littérature)	تاريخية (الأدب)
Historiographie	إسطوغرافيا
Horizon d'attente	أفق التوقع
Humanisme	إنسية
Humaniste	إنسي
Image	صورة
Imaginaire	المتخيل

French	Arabic
Impression	انطباع
Inconscient	لاوعى
Inconscient collectif	لاوعى جمعى
Influence	تأثير
Instance discursive	محفل خطابى
Interprétation	تأويل
Intertexte	متناص
Intertextualité	تناص
Journal	يوميات
Langage	لغة
Langue	لسان
Lapsus	فلتات اللسان
Lecteur	قارئ
Lectureة	قراء
Lecture symptômale	قراءة الأعراض
Lignée littéraire	شجرة الأدب
Linguistique	لسانيات
Littérarité	أدبية
Littérature personnelle	أدب شخصى
Mémoires	مذكرات
Métalangage	لغة واصفة
Métaphore	استعارة
Métonymie	كناية
Message	رسالة
Milieu	وسط
Mimésis	محاكاة

Modernes (les)	المحدثون
Moi profond	الأنا العميق
Moi social	الأنا الاجتماعى
Morales (les)	المنظومات الأخلاقية
Mot d'esprit	نكتة
Motif	لازمة
Motivation	تسويغ
Mouvement littéraire	حركة أدبية
Mythe personnel	أسطورة شخصية
Narrateur	سارد
Narratif	سردى
Narratologie	علم السرد
Névrose	عصاب
Notion	مفهوم
Oeuvre	عمل أدبى
Opposant	معارض
Paradigme	النموذج
Parallélisme	التوازى
Parodie	محاكاة ساخرة
Parole	كلام
Participe présent	اسم الفاعل
Passé défini	الماضى المنقطع
Passé indéfini	الماضى المتصل
Personnage	شخص
Phénoménologie	الظاهراتية
Philologie	فقه اللغة

Poème	قصيدة
Poète	شاعر
Poétique	الشعرية
Polyphonie	تعدد الأصوات
Polysémie	تعدد المعانى
Portrait	صورة
Positiviste (Histoire -)	وضعى (تاريخ -)
Productivité	إنتاجية
Pronom possessif	ضمير الملكية
Prosodie	ميزان عروضى، عروض
Psyché	نفسية
Psychobiographie	سيرة نفسانية
Psycho lecture	قراءة نفسانية
Quatrain	رباعية
Querelle (des Anciens et des Modernes)	صراع (القدامى والمحدثين)
Réalité	واقع
Réception	التلقى
Récit	حكاية
Réel	واقعى
Référence	مرجع
Reflet	انعكاس
Représentations	تمثلات
Rhétorique	البلاغة
Roman	رواية
Romans de chevalerie	روايات الفروسية
Roman noir	الرواية السوداء

Romantisme	الرومانسية
Satire ménipée	هجاء منيبى
Savoir-lire	مهارة القراءة
Scène	مشهد
Sélection	الاختيار
Sémanalyse	التحليل الدلالى
Sémiotique	سيموطيقا
Sens	معنى
Siècle	العصر
Signe	دليل
Signifiance	دلالة
Signifiant	دال
Signification	دلالة
Signifié	مدلول
Situation	وضعية
Sonnet	سونيه
Sources	مصادر
Stéréotype	صور نمطية
Structural	بنيوى
Style	أسلوب
Stylistique	الأسلوبية
Sujet	ذات
Sur-moi	الأنا الأعلى
Syntaxe	التركيب
Système	نسق
Tercet	ثلاثية

Textanalyse	تحليل نصي
Texte	نص
Textualité	نصية
Thème	موضوعة
Théorie littéraire	نظرية الأدب
Travail du texte	اشتغال النص
Un	أداة التنكير
Universalité	كلية
Variantes	فروق (بين النسخ)
Virtuel	مفترض
Vision	رؤية
Vision du monde	رؤية العالم
Vision tragique	رؤية مأساوية
Vrai (le - sens)	(المعنى) الحقيقي
Vraie (la - lecture)	(القراءة) الصادقة
Vraisemblance	مشابهة الواقع

ثبت الأعـــلام

(A)

Alcibiade	ألفبياديس

(B)

Bakhtine (Mikhail)	ميخائيل باختين
Bonapart (Marie)	ماری بونابارت
Balzac	بالزاك
Borges	بورخيص
Brunetiére	برونتيير
Barthes	بارت
Boileau	بوالو
Bachelard	باشلار
Bufon	بوفون
Bally (Charle)	شارل بالی
Becker (Philipe august)	فليب أوغست بيكر
Bremond (Claude)	كلود بريمان
Beckett (Samuel)	صمويل بيكيت
Bayard (Pierre)	بير بايار
Bataille (Georges)	جورج بتاى
Blonchot (Maurice)	موريس بلانشو
Beuve (Sainte)	سانت بوف
Binichou (Poul)	بول بينيشو

(C)

Colin (Armand)	أرمان كولين
Cousin (Victor)	فيكتور كوزان
Chateaubriand	شاتو بيريان
Contat (Michel)	ميشال كونتا
Corneille	كرناي
Combe (Dominique)	دومينيل كومب
Colet (Louise)	لويز كولي
Ciline (Louise Firdinande)	لويس فيردناد كولين

(D)

Delacroix	دولاكروا
Diderot	ديدرو
Ducrot	ديكرو
Durand (Gilbert)	جيلبير دوران
Doubrovesky (Serge)	سيرج ديروفسكي
Delon (Michel)	ميشال دولون

(E)

Enpédocle	إنباد قليس
Erhard (Jean)	إرهارد جان
Escarpite (Robert)	روبير إسكاربيت
Etiemble	إتيامبل

(F)

Flaubert	فلوبير
Fauchet (Claude)	كلود فوشي
Febire (Lucien)	لوسيان فيير
Foucault (Michel)	ميشال فوكو
Fayaulle	روجي فايول

(G)

Genette (Gerard)	جيرار جنيت
Gracq (Julien)	جوليان غراك
Goldmann (Lucien)	لوسيان غولدمان
Greimas	غريماس
Green (André)	أندرى غريسين
Gerard (René)	رونى جيرار

(H)

Hjemslev	يمسليف
Hugo	هيغو
Herodote	هيرودوتس

(I)

Iser (Wolfrang)	فولفغانغ أيزر

(J)

Jung	يونغ
Jouve (Vincent)	فنسان جوف
Jausse (Hans Robert)	هانس روبيرت ياوس

(K)

Kofman (Sarah)	كوفمان سارة
Kafka	كافكا

(L)

Lanson (Gustave)	جوستاف لانسون
Lautréamont	لوطريامون
Langois	لانغلوا
Laplanche (Jean)	جان لابلانش
Lejeune (Philipe)	فيليب لوجون
Lafontaine	لافونتين

(M)

Madame de staêl (Gustave)	مدام دی ستال
Montaigne	منتين
Meschonic (Henri)	هنری میشونيك
Moliere	موليير
Mauron (Charles)	شارل مورون
Michelet	ميشليه
Maupassant (Guyde)	غی دی موباسان

(N)

Nerval	نرفال

(O)

Ottorank	أوطورانك

(P)

Pichois (Claude)	كلود بيشوا
Pingaud (Berrard)	برنار بينغو
Prouste	بروست
Picon (Gaëtau)	غايطان بيكون
Pascale	باسكال
Picard (Raymond)	ريمون بيكار
Poulet (George)	جورج بولی
Péguy (Charles)	شارل بيغی
Propp (Fladimir)	فلاديمير بروب
Platon	أفلاطون

(R)

Rebelais	رابلی
Rimbaud	رامبو
Renan	رينان

Rudler (Gustave)	غستاف ردلر
Rousset (Jeau)	جان روسى
Riffaterre (Michaël)	ميكائيل ريفاتير
Rey (Pierre - Louis)	بيير لويس راى
Ricardou (Jeau)	جان ريكاردو
Rousseau (Jeau jacques)	جان جاك روسو
Racine	راسين

(S)

Stendhal	ستندال
Sande (George)	جورج ساند
Starobiski (Jean)	جانم ستارو بينسكى
Sartre	سارتر
Sophoclé	سوفكليس
Scaliger	سكاليجير
Simon (Claude)	كلود سيمون

(T)

Taire	تين
Tadie (Jean-yves)	جان إيف تادييه
Tynianov	تينيانوف
Tadorov	تودوروف
Thibaudet	طيبودى

(V)

Virgile	فرجيل
Voltaire	فولتير
Valla (Giorgio)	جيورجيو فالا

ثبت المؤلفات والمقالات

١ - المؤلفـات :

"دراسـات فى الأسلوب" «Etudes de style»

"أميرة كليف" «La princesse de clèves»

"بحوت فى اللسانيات العامة" «Essais de linguistique Générale»

"الأنثربولوجيا البنيوية" «Anthropologie Structurel»

"منطق الحكاية" «Logique du récit»

"الدلالة البنيوية" «Sémantique structurel»

موباسان: سيميوطيقا النص: تمارين تطبيقية"

«Maupassant : la sémiotique du texte ;exercices pratiques»"

"خطاب الحكاية الجديد" «Nouveau discours du récit»

"فن التخيل" «The art of fiction»

"الشكل والدلالة" «Forme et signification»

"نرجس روائياً، بحث فى ضمير المتكلم فى الرواية"

«Narcisse romancier ; Essai sur la premiere personne dans le roman»

"القارئ الحميمى" «Le lecteur intime»

"الكتابة والاختلاف" «L'Ecriture et la différence»

"فرويد ومشهد الكتابة" «Freud et la scène de l'écriture»

"بحوث لأجل التدليل" «semiotike ; recherches pour une sémanalyse»

"علم الكتابة" «De la grammatologies»

«Essais de sémiotique»	"أبحاث فى السيميوطيقا"
«La comédie Humaine»	"الكوميديا الإنسانية"
«pour une théorie du nouveau roman»	"لأجل نظرية الرواية الجديدة"
«Ecrits»	"كتابات"
«Michelet par lui même»	"ميشليه بقلمه"
«La carte postale De socrate à freud»	"البطاقة البريدية: من سقراط إلى فرويد"
«Le facteur de la vérité»	"عامل الحقيقة"
«La poétique de Dostoievsky»	"شعرية دوستويفسكى"
«L' uvre de Frençois rabelais»	"أعمال فرنسوا رابلى"
«Palimpsestes la litterature au second degré»	"طروس، الأدب فى الدرجة الثانية"
«En attendant godot»	"فى انتظار غودو"
«Ulysses»	"أوليس"
«La lecture»	"القراءة"
«pour la poétique II»	"لأجل الشعرية II"
«Sociologie de la litterature»	"سوسيولوجيا الأدب"
«L' uvre ouverte»	"العمل المفتوح"
«Nouvelle critique ou nouvelle imposture»	"نقد جديد أم دجل جديد؟"
«Pour une esthétique de la réception»	"لأجل جمالية التلقى"
«Sur racine»	"حول راسين"
«Les limites de l'interprétation»	"حدود التأويل"
«Essais de stylistique structurel»	"بحوث فى الأسلوبية المعاصرة"
«La production du texte»	"إنتاج النص"
«Interlignes Essaisade textanalyse»	"بين السطور: بحوث فى التحليل النصى"
«Lenvahissement inconscient du texte»	"الاجتياح اللاشعورى للنص"

"نحن والآخرون" «Nous et les autres»

"الأدب والدلالة" «littérature et signification»

"العلاقة النقدية" «La relation critique»

"الإله المتستر، دراسة الرؤية المأساوية فى تأملات"باسكال ومسرح راسين"

«Le dieu caché étude sur la vision tragique dans les pensées de pascal et le théâtre de racine»

"لأجل سوسيولوجيا الرواية" «Pour une sociologie du roman»

"الأدب والإحساس" «Litterature et sensation»

"التحليل النفسى للنار" «Psyshalyse du feu»

"شعرية حلم اليقظة" «Poétique de la réverie»

"أدب عصر الباروك بفرنسا" «La littérature de l'âge baroque en France»

"جان جاك روسو، الشفافية والعائق"

«Jean-Jacques Rousseau la transparence et l'obstacle»

"العين الحية" «L' il vivant»

"دراسات فى الزمن البشرى" «Etudes sur le temps humain»

"الفضاء البروستى" «L'espace proustien»

"أزهار الألم" «Les fleurs du mal»

"المعجم الموسوعى لعلوم اللغة"

«Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage»

"الدرجة الصفر للكتابة" «Le degré zéro de l'écriture»

"الأسلوب وتقنياته" «Le style et ses techniques»

"موجز الأسلوبية الفرنسية" «Précis de stylistique française»

"دائرة المعارف أونيفرساليس" «Encyclopédia universalise»

"التربية العاطفية" «L'éducation sentimentale»

"مدام بوفارى" «Madame Bovary»

"خلافاً لسانت بوف" «Contre sainte beuve»

"دون كيخوته" «Don quichotte»

"إيما بوفارى" «Emma bovary»

"لافونتين وخرافاته" «La fantaine et ses fables»

"تحقيقات" «Enquêtes»

"ما الأدب؟" «Qu'est-ce que la littérature»

"صور III" «Figures III»

"نظرية الأدب" «Théorie de la littérature»

"من الاستعارات المستحوذة إلى الأسطورة الشخصية"

«Des métaphores obsédantes au mythes personnel»

"اللاشعور فى أعمال راسين وحياته"

«L'inconscient dans la vie et l' uvre de racine»

"الكذب الرومنسى والحقيقة الروائية"

«Mensonge romantique et vérité romanesque»

"عالم مالرمى الخيالى" «L'univers imaginaire de Mallarme»

٢ - المقالات :

"لأجل سيمولوجيا للجناس التصحيفى" «Pour une sémiologie des paragrammes»

"كلمات تحت كلمات: الجناس التصحيفى عند فردناند دى سوسير"

«Les mots sous les mots : les anagrammes de ferdinand de saussure»

"محفل الحرف فى اللاوعى" «l'instance de la lettre dans l'inconscient»

"وظيفة الكلام وحقله فى التحليل النفسى"

«fonction et champs de la parole en psychanalyse»

«Le double et l'absent»	"المضاعف والغائب"
«vraisemblance et intervention»	"متابعة الواقعة والتسويف"
«le mots , le dialogue, le roman»	"الكلمة الحوار، الرواية."
«la décennie du lecteure»	"عقد القارئ"

"برنامج دراسة التاريخ المحلى للحياة الأدبية"

«programme d'études sur l'histoire provinciale de la vie litteraire»

«combats pour l'histoire»	"صراعات لأجل التاريخ"

"دكاكين للقراءة فى النصف الأول من القرن التاسع عشر"

«les cabinets de lecture dans la premier moitié de XIX siècle»

«les textes comme structures d'appel»	"النصوص باعتبارها بنى استدعائية"
«l'homme racinien»	"الإنسان الراسينى"
«histoire on litteratures»	"تاريخ أم أدب؟"
«les deux critique»	"النقدان"
«poétique et histoire»	"الشعرية والتاريخ"
«de l'évolution litteraire»	"فى التطور الأدبى"
«structurel et critique letteraire»	"البنيوية والنقد الأدبى"
«linguistique et poétique»	"اللسانيات والشعرية"
«qu'est ce que la poésie»	"ما الشعر؟"
«les chats, les rats et les structuralistes»	"القطط والفئران والبنيويون"
«sémiologie et Grammatologie»	"السيميولوجيا وعلم الكتابة"
«Gardiva au pied de la lettre»	"غراديفا حرفياً"

المؤلفة فى سطور :

آن موريل

باحثة فرنسية ، أستاذة الأدب الفرنسى بثانوية هنرى الرابع بفرنسا.

أسهمت فى إصدار الأعمال الكاملة لفكتور هوجو ١٩٨٥

المترجمان فى سطور :

إبراهيم أولحيان

يعمل فى حقلى النقد الأدبى والترجمة.

أستاذ الأدب العربى بمدينة مراكش (المغرب) .

عضو اتحاد كتاب المغرب.

ترجم العديد من النصوص النقدية والأدبية عن الفرنسية.

كتب مقالات فى مجال النقد الأدبى والسرد والتشكيل والترجمة.

نشر كتاباته وترجماته فى العديد من المجلات العربية المتخصصة.

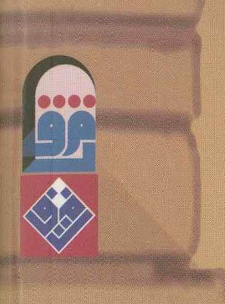
محمد الزكراوى

يعمل فى حقل الترجمة.

أستاذ بالمدرسة العليا للأساتذة بمراكش (المغرب).

ترجم مقالات فى النقد الأدبى والبحث التاريخى.

التصحيح اللغوى : عبد الرحمن حجازى
الإشـراف الفنـى : حـسـن كـامـل



يقدم هذا الكتاب قراءة فى المشهد النقدى الغربى المعاصر، ويؤسس فكرته الأساسية على التقريب بين المناهج، وتقليص المسافة التى قد تكون موجودة بينها، على اعتبار أن المناهج والتصورات النقدية لا يلغى بعضها الآخر بل يكملها ويسد النقص الحاصل فى كل قراءة، فالنص الأدبى هو الذى يفرض المعرفة النقدية التى ستتعامل معه دون أن يمتصها ويحتويها، ما دام الناقد مطالبًا بإنتاج معرفة تحيى دماءه وتجددها، وتجعله قابلاً للاستمرار..

إن قراءة النصوص لاكتشاف متاهاتها وعتماتها لا يتم إلا بمعرفة نقدية متعددة، تتيح إنصاتًا عميقًا لإيقاع النصوص فى خصوصيتها وفرادتها، وعدم جعل قراءة واحدة تهيمن على كل النصوص، فتغيبها وتلغيها لصالح النظرية أو المنهج... وبذلك فلا بد من استحضار المسافة الموجودة بين الناقد والنص الأدبى لإنتاج قراءة تفاعلية، أساسها إنتاج النص بدل استهلاكه..

يدعو هذا الكتاب إلى الفعل النقدى باعتباره قراءة تواصلية، تفسح المجال لنصوص لتقول أشياء جديدة بلغة نقدية إبداعية تغوص فى أعماق النصوص لتمارس التأويل الفعال، وبذلك فمهمة الناقد هى أن يستفيد من كل ما أنتجته ساحة النقد فى العالم، ليحاور النصوص ويستنطق عمقها دون تشويهها فى قراءة اختزالية تعسفية لا تحترم خصوصية هذا النص أو ذاك، وبذلك يتمكن من إنتاج معرفة، ويسهم فى ممارسة نقدية تفتح أفقًا آخر للقراءة والتأويل..

تصميم الغلاف: سارة أحمد صالح